Kunsthistorische Briefe.

Die

bildenden Künste

in ihrer

weltgeschichtlichen Entwicklung.

Von

Dr. Anton Heinrich Springer,
an der Universität zu Bonn.

Prag, 1857.
Verlag von Friedrich Ehrlich's
Buch- und Kunsthandlung.

Ankündigung.

Im Verlage der unterzeichneten Buchhandlung erscheint demnächst im Anschlusse an die **Kunsthistorischen Briefe**:

Die

Künstler-Geschichte

seit dem XVII. Jahrhunderte

bis auf unsere Tage

von

Dr. Anton Heinrich Springer.

Ferner:

Kunsthistorisches

REISEHANDBUCH

durch die

HAUPTLÄNDER EUROPA'S

von

Dr. Anton Heinrich Springer.

Prag, im Mai 1857.

Friedrich Ehrlich's
Buch- und Kunsthandlung.

Ankündigung.

Nun vollständig erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Kunsthistorische Briefe.

Die

bildenden Künste

in ihrer

weltgeschichtlichen Entwickelung

von

Dr. Anton Heinrich Springer.

Verlag von **Friedrich Ehrlich's** Buch- und Kunsthandlung.

gr. 8. 41 Bogen. Preis, gebunden 5 fl. 16 kr. C. M. = 3 Rthlr. 15 Ngr.

Die Absicht des Verfassers war darauf gerichtet, eine reine Entwicklungsgeschichte der bildenden Künste zu liefern. Aus diesem Grunde wurde die Aufmerksamkeit namentlich auf die allgemeinen Richtungen in der künstlerischen Thätigkeit gelenkt und jene Seite an derselben, an welcher auch die Natur, das Land, das Volk mitwirkt, und wodurch erst die Kunst zu einem Factor des Volkslebens, zu einer weltgeschichtlichen Erscheinung wird, besonders hervorgehoben. In welchem vollkommenen Grade der Verfasser seine Aufgabe gelöst, haben gleich nach dem Erscheinen der ersten Hefte Hettner im deutschen Museum und neuerdings noch Fr. Vischer in der Vorrede zu des Verfassers Handbuch der Kunstgeschichte anerkannt. Für die Besitzer des letzteren Werkes bilden die Kunsthistorischen Briefe ein unentbehrliches Hilfsbuch, in welchem sie die dort entwickelten Thatsachen auf ihre tieferen Wurzeln zurückgeführt, und in ihrer Beziehung zu dem übrigen Culturleben der Menschheit dargestellt finden. Für die zahlreichen Verehrer, welche sich der Verfasser durch seine öffentlichen Vorlesungen in Bonn und Köln erworben, haben die Kunsthistorischen Briefe noch den besonderen Werth, daß in dem letzten Hefte derselben der Inhalt jener Vorträge der Hauptsache nach niedergelegt wurde.

K. k. Hofbuchdruckerei von Gottlieb Haase Söhne in Prag.

Kunsthistorische Briefe.

Die

bildenden Künste

in ihrer

weltgeschichtlichen Entwicklung.

Von

Dr. Anton Heinrich Springer,
an der Universität zu Bonn.

Prag, 1857.
Verlag von Friedrich Ehrlich's
Buch- und Kunsthandlung.

Druck der k. k. Hofbuchdruckerei von Gottlieb Haase Söhne in Prag. 1857.

Vorwort.

In doppelter Hinsicht bedarf ich der Verzeihung meiner Leser: zunächst wegen der verspäteten Ausgabe des Schlußheftes der Kunsthistorischen Briefe. Die Umstände und Verhältnisse zu erörtern, welche diese Verzögerung hervorgerufen haben, würde mich zu weit führen. Der Ausdruck meines tiefen Bedauerns reicht für sich allein auch nicht aus, die unangenehmen Folgen der Verschleppung zu beseitigen. Mir bleibt also kein anderer Trost und kein anderer Wunsch, als daß die in der langen Zwischenzeit angestellten Detailstudien auf den Inhalt der letzten Bogen hoffentlich einen günstigen Einfluß üben. Es ist mir namentlich möglich geworden, die öffentlichen Vorträge, die ich in dem verflossenen Jahre in Köln hielt, ihrem wesentlichsten Gehalte nach diesem Buch einzuverleiben und auf diese Art demselben einige neue Freunde zu erwerben. Die andere Schuld, welche ich noch beichten muß, betrifft die am Schlusse dieser Schrift eröffnete Aussicht auf ihre Fortsetzung und Ergänzung in einer an sich selbständigen Darstellung der Künstlergeschichte der letzten Jahrhunderte. Die Langmuth meiner Leser wird dadurch vielleicht auf eine harte Probe gesetzt. Dennoch glaube ich mein Vorhaben vollkommen rechtfertigen zu können. Die Geschichte der bildenden Künste bis zum Ende des sechszehnten Jahrhundertes bildet ein abgeschlossenes Ganze und gestattet, ja verlangt, um im Leser eine feste historische Anschauung zu begründen, eine übersichtliche Darstellung. Das Urtheil über die

wichtigsten Erscheinungen hat sich längst abgeklärt, und ist nur in seltenen Fällen, nur bei absichtlicher Befangenheit durch das Mitspielen der Leidenschaften fremdartig und falsch gefärbt. Anders in dem Zeitraume seit dem siebzehnten Jahrhunderte. Wir stoßen da bereits auf unmittelbar praktische, noch heutzutage giltige Culturverhältnisse, wir haben es mit Anschauungen zu thun, die auch gegenwärtig ihre Herrschaft bewahren, aber wie alles unmittelbar Lebendige mit dem Gegensatze behaftet, im Kampfe mit mannigfachen Gegnern begriffen sind. Hier war kein Platz für eine übersichtliche, die Resultate der Entwicklung klar zusammen fassende Darstellung, hier mußte den culturgeschichtlichen und ästhetischen Betrachtungen ein weiter Spielraum eröffnet und vor allem eine eingehende Kritik in die Einzelthätigkeit der Künstler nicht gescheut werden, welche nach meinem Bedünken am passendsten an die biographische Schilderung anknüpft. Die Verschiedenheit im Tone und in der Haltung der Darstellung ist durch die Natur des Gegenstandes geboten; in einem und demselben Buche aber beide Tonweisen zu mischen, erschien mir eine so große Sünde gegen die formelle Einheit, daß ich es vorzog, der Erzählung der Schicksale der modernen Kunst eine besondere Schrift zu widmen. Die „Kunsthistorischen Briefe" und die „Künstlergeschichte seit dem siebzehnten Jahrhnnderte" sind äußerlich abgeschlossene und selbständige Erscheinungen. Doch habe ich nichts dagegen, wenn das vorliegende Buch als die Einleitung und Vorbereitung zu dem nächstens erscheinenden kunstbiographischen Werke angesehen und von diesem Standpunkte beurtheilt wird. Dort wird auch die längst versprochene Kunstgeographie und Kunststatistik Europa's ihre Stelle finden.

Bonn, im December 1856.

Dr. H. Springer.

Erstes Buch.

Die Kunst des orientalischen Volkes.

Erster Brief.

Einleitung. Die Kunst der Gegenwart und Vergangenheit. Das Schöne. Was ist Geschichte? Die Stellung der Kunst in der Weltgeschichte. Die verschiedenen Kunstgattungen.

Die Aufgabe der folgenden Briefe ist die Schilderung der Schicksale des menschlichen Kunstgeistes im Laufe seiner Entwicklung. Es soll in denselben dargestellt werden, wie das Kunststreben unter den Menschen überhaupt entstanden, wie es sich in der Zeit nach Form und Inhalt zur reichsten, immerhin jedoch von gewissen Gesetzen umschriebenen Mannigfaltigkeit auseinanderfaltet, in welcher Weise es sich mit den anderen Erscheinungen des historischen Lebens verknüpft und selbst ein wesentliches Lebensmoment des menschlichen Geistes bildet, weltgeschichtlich auftritt — zunächst und unmittelbar in der Beschränkung auf die Sphäre der bildenden Künste: Architektur, Sculptur und Malerei.

Im Allgemeinen sind Kunstkenntnisse in unseren Tagen allerdings ziemlich weit verbreitet, das Verständniß künstlerischer Schöpfungen, sowie die richtige Einsicht in ihre Bedingungen gegen sonst in größeren Kreisen heimisch; doch dürfte man schwerlich behaupten können, die Erkenntniß der wahren Bedeutung der Kunst, ihrer Stellung und ihres Einflusses auf das geschichtliche Leben der Menschheit lasse sich aus der unmittelbaren Anschauung schöpfen, der Blick auf die Gegenwart und ihr Kunsttreiben reiche hin, das Wesen der Kunst zu erfassen. Was man davon weiß, ist beinahe ausschließlich das Werk geistvoller Ahnung, oder wissenschaftlicher Beobachtung. Damit ist eben nur die bekannte, schmerzvolle Wahrheit wiederholt, unsere Zeit sei eine kunstarme Zeit, ihre Befähigung zu großartigen Kunstschöpfungen im Geiste der alten Welt noch ungleich mehr in Frage zu stellen, als ihre legislatorische Berechtigung. Nicht als ob es an Künstlern etwa gänzlich mangelte: es gibt deren auch heutzutage viele und darunter reichbegabte; nicht, als ob Alles, was unsere Zeit an Kunstwerken geschaffen, werthlos sei, und mit Fug und Recht dem Schicksale völliger Vergessenheit zu überlassen: vieles Einzelne reiht sich anerkannten Meisterwerken der Vergangenheit würdig an. Und dennoch, bei allem Reichthume an Künstlertalenten und einzelnen tüchtigen Kunstwerken führt die gegenwärtige Kunst — und die Künstler sind die ersten,

welche in diese Klage einstimmen — ein gedrücktes ärmliches Dasein, weit entfernt von dem Glanze, mit welchem die Kunst der Vergangenheit auftrat, und der allgemeinen Bedeutung, welche sie in früheren Zeiten errang. Siech und kränklich hat man sie in den Hintergrund der Schaubühne unseres Lebens gelagert, dort ruht sie, nur selten bemerkt und angesprochen, gewiß, daß ihr die handelnden Personen und auch die Zuschauer den Rücken wenden, sobald die Stunde zum ernsten Geschäfte, zur That ruft. Unsere Zeit, in allem was ihr eigenthümlich ist und ihr Wesen ausmacht, stößt die Kunst von sich, und auch die Kunst ihrerseits bietet nichts oder wenig für die Zeitbedürfnisse. Bald ist es der Inhalt, welcher der formellen Begrenzung im Schönen widerstrebt, bald die Form, welche sich gegen die Füllung mit zeitgemäßen Ideen sträubt, bald die Formlosigkeit, bald das Inhaltsleere, woran die Kunstbestrebungen wie an Klippen zerschellen. Was uns ergreift und unsere Seele hebt, wofür unser Gefühl glüht, wovon unser Bewußtsein voll ist, dafür fehlt es der Kunst an Handhaben, um es in ihren Kreis zu ziehen, und was wieder von der Kunst ihrer Natur gemäß ergriffen werden kann, das Element, in welchem sie sich am gehäbigsten ergeht, dieß ergreift uns nicht, kaum daß wir es mehr begreifen. Unsere Anschauungen sind hier noch unreif und unfertig, dort von Schlacken verunreinigt; in sich selbst unvollendet, kämpfen sie einen noch lange dauernden Kampf um den Besitz der Wirklichkeit, und müssen sich nach zwei Seiten hin wehren, im eigenen Inneren die festhaftenden, zudringlichen Überreste alter Gedankensysteme abzulösen, nach Außen den drohenden Angriffen der letzteren, durch lange Herrschaft sicher und trotzig gemacht, zu begegnen. Und wenn sie auch von der Unruhe des Kampfes befreit wären, wie kann man aus Nebel Bildwerke schnitzen? Dieß Alles hemmt nun freilich nicht die Ideale, welche die gegenwärtige Kunst überliefert erhalten; aber eben, daß sie einen festen, dichten Kern besitzen, ist ein Beweis, daß sie uns, unserer Zeit und unserem Geiste nicht angehören, eben darum stehen sie uns fern und fremd gegenüber. Wenn wir das Alte nicht wiederholen sollen, nicht wiederholen können, weil es so alt geworden, daß es darüber alle frische Lebenskraft verloren und mehr nur als Gespenst herumschleicht, was sollen wir denn? In der Architektur? Ist etwa auf einen neuen Tempelstyl noch zu hoffen, wo selbst das religiöse Gemüth auf die lebendige Wechselwirkung mit seinem Gotte verzichtet, weil es darin nur Anklänge an die Herrschaft des Mythus findet, mit der Anschauung desselben als allgemeiner Vorsehung sich begnügt, und wo im Cultus der Verstand raisonnirt, statt daß sich die Phantasie frei bewegen sollte? Wir verlangen, wir

erhalten keinen neuen Tempelstyl, sondern nur eine Wiederholung, eine wohlfeile Wiederholung überdieß, vergangener Formen. Was aber die übrigen Bauwerke anbelangt, in welchen sich die Gedanken der Zeit abspiegeln, wie: Versammlungshäuser, Familienhäuser, Eisenbahnanlagen, Tunnels u. s. w., so mögen sie immerhin in ihrer Weise ihren Zweck erfüllen und als charakterische Denkmale der Zeitrichtung gelten, nur dürften sie, um auch als Kunstwerke zu erscheinen, nicht im Ganzen wie in den einzelnen Theilen die geschäftliche Bestimmung so deutlich und ausschließlich aufgeprägt haben. Von der Sculptur weiter ist es so gewiß anerkannt (und das Gleiche gilt auch von der epischen Poesie), daß ihre möglichst höchste Blüthe in die Zeit des Alterthumes fällt, daß man nicht einmal den Gedanken an neue Formen hegt, daß man als das absolute Ideal der Sculptur geradezu die „Antike", das Alte und Vergangene bezeichnet, und jenen Künstler am höchsten preist, welcher dem alten Geiste in Anschauung und Auffassung am nächsten steht, — ehrenvoll für die schwungreiche Phantasie des Künstlers, aber gleichzeitig ein Beweis für die Entfremdung des Zeitgeistes vom plastischen Geiste. In der Malerei ist es schon besser bestellt. Ganze Kunstgattungen in derselben verdanken erst einer neueren Periode ihr Dasein, und sind noch weit von ihrem Abschlusse, ihrer Vollendung entfernt, also zukunftsreich: doch gerade der Hauptzweig, die historische Malerei geht auf Krücken, und wenn diese auch zeitweilig zu Stelzen sich verlängern, Niemand wird deßhalb ihre Bedeutung als Zeichen innerer Schwäche und Krankheit übersehen, Niemand bei aller Freude an einzelnen Kunstwerken läugnen, daß die historische Malerei unter einem doppelten Drucke erlahmt, unter dem Drucke einer überkommenen Kunstform, welche für ein ganz anderes Ideal bestimmt war, und dem Drucke des modernen Ideals, für dessen Sieg und erst dann mögliche Ausbreitung in den Formen der Wirklichkeit die Zeit noch lange nicht gekommen ist. Zu den poetischen Kunstgattungen übergehend, so bleibt bei der anerkannten Winkelstellung des epischen Geistes zum Zeitbewußtsein nur die Lyrik und das Drama zur Betrachtung übrig. Wollte man auch Umgang nehmen von dem beharrlichen Streben der neueren Lyrik, über ihre natürlichen Grenzen hinwegzuspringen und sich in fremdem Gebiete zu ergehen — immerhin ein Zeichen des erschlaffenden Sinnes für die lyrische Eigenthümlichkeit — andere Merkmale ihres Rückganges an Lebenskraft und Bedeutung lassen sich nicht übersehen.

Die ausgleichende Bildung hat das Reich des lyrisch Reizenden und Anziehenden gewaltig eingeengt, uns vieles mit gleichgiltigem Auge betrachten gelehrt, wofür den Altvordern schwungvolle Begeisterung und

reichlicher Sang zu Gebote gestanden wäre; die neuere Naturansicht hat die Quellen des Lebens so tief in Zellen und Fasern begraben, daß darüber das Ganze und Äußere seinen Tod gefunden. Und das Drama? Wohl hat man namentlich für die dramatische Poesie der Gegenwart das Amt des Messias vindicirt und mit großem Nachdrucke alles Vorangegangene als bloße Vorbereitung ausgesprochen. Doch der Messias kömmt nicht, an seiner Stelle vielmehr so viele falsche Propheten, daß es nicht wundern darf, wenn Manche diesen Glauben dem jüdischen Messiasglauben zur Seite stellen, nach welchem der Erlöser noch lange erwartet wurde, nachdem er in Wirklichkeit gestorben, begraben und zum Himmel aufgefahren war. Jener Glaube ist nicht ungegründet: das reiche Maß des Tragischen und auch des Komischen, welches die letzten Jahrhunderte aufgespeichert, wird und muß einmal seine künstlerische Bearbeitung finden, doch bleibt es für die Gegenwart bei der bloßen Hoffnung und dem Wunsche, und sind wir noch glücklich zu preisen, wenn wir die nahende Messiaszeit durch unsere ästhetischen Sünden nicht thatsächlich aufhalten — eine Mahnung, die auch hinsichtlich der Musik gelten mag. Diese steht unstreitig von allen Kunstgattungen am weitesten im Vordergrund und der geistigen Richtung der Zeit am nächsten. Das Drängen und Brausen der Zeit, unsagbar und unmalbar wie es ist, läßt sich am leichtesten noch im Tone festhalten, in der musikalischen Empfindung wiedergeben, und dennoch muß man auch hier fürchten, der Nachdruck, den man auf das Massenhafte, die Quantität legt, die Sucht nach dem Berauschenden und Betäubenden, der Umstand endlich, daß das Verständniß der echten musikalischen Kunst auf einen kleinen Kreis Eingeweihter beschränkt ist, deute eher auf einen Irrpfad, als den nahen Gipfel der Vollendung.

Nirgends also die Möglichkeit ruhig behaglichen Genusses oder die freudige Gewißheit nahen Gelingens; überall nur ein trockenes Verweisen auf eine weite Vergangenheit, oder noch ferne, nebelhafte Zukunft! Nicht zum Überflusse sei es hier noch einmal wiederholt, daß mit jener Schilderung und dem einfachen Geständnisse unserer gegenwärtigen Kunstarmuth keineswegs eine Anklage der Zeit oder der Kunst beabsichtigt werde, welche beide Luthers Rechtfertigungsworte in Worms auf sich anwenden dürfen, und wie sie sind, so nothwendig sind: noch weniger sollte dadurch die Anerkennung, die einzelnen Künstlerindividuen gebührt, verringert werden. Soweit persönliche Begabung als Quelle der Kunstschöpfung ausreicht, haben sie das Möglichste gethan und unsere doppelte Achtung verdient, daß auch die höchste Ungunst der Zeit ihren Wirkungseifer nicht hemmt — dabei bleibt es jedoch stets

ausgesprochen, daß das Kunsttreiben der Gegenwart die Bedeutung der Kunst in vergangenen Perioden nur im matten Lichte wiederspiegelt. Man hat in dieser Hinsicht des Guten zu Viel gethan und die alten Künstler wie Halbgötter geschildert, die Wehen, die gewiß auch ihrem Schaffen vorangingen, abgeläugnet und ihre Werke im Lichte des Wunderbaren erscheinen lassen; es fehlt wenig, daß man uns den Glauben zumuthet, die alten Bauwerke oder wenigstens die Modelle zu denselben seien fertig vom Himmel herabgefallen, Fiesole habe seine Bilder gebetet statt gemalt und Raphael die Sixtinische Madonna durch sein bloßes Machtwort geschaffen. Veränderungen in den Bedingungen der Kunstproduction, die Annahme einer höheren Natur in den Künstlerindividuen der Vergangenheit, eines Wirkens unter übernatürlichen Inspirationen: dieß und Ähnliches kommt uns nicht in den Sinn, wenn wir von einer Verschiedenheit, von den Vorzügen der alten Kunst sprechen. Die Verschiedenheit liegt vielmehr darin, daß die Kunst in früheren Perioden Volksgedanken ausdrücken konnte, daß in ihr sich das eigenste Leben, das innerste Wesen des Zeitalters verkörperte, mit einem Worte, daß die Kunst historisch auftrat — Eigenschaften, welche leider der modernen Kunst nothwendig abgehen müssen. Wenn das künstlerische Bewußtsein nach Formen und Gestalten suchte, so drängten sich ihm unwillkürlich jene Formen auf, in welche das gesammte Volk seine Gedanken und Ideale zu hüllen liebte, und es konnte dieselben verwerthen, ohne die Rechte und die Grenzen seiner Kunst zu gefährden. In den Baulinien fühlte das Volk seine eigene Empfindungsweise nach, in dem poetischen Schicksale fand es seinen eigenen Glauben wieder, es waren die gleichen Mächte, welche sein Leben beherrschten, welchen auch der tragische Held unterthan war. Wir können unserer Kunst nichts Ähnliches bieten, denn wir haben keine fertige Weltanschauung, wir besitzen keine allgemein giltigen Lebensformen, wir haben unser Schicksal noch nicht gefunden. Und dieß wollen wir bereits hier bemerken und bis zum Schlusse unserer Betrachtungen festhalten: Ohne innige Beziehung zum Volksgeiste, ohne die stete Berührung vom Hauche der Geschichte gibt es keine wahrhafte Kunst. Indem wir von der Kunst reden, stehen wir im mittelsten Grunde der menschlichen Geschichte, haben wir es mit dem Kern der Entwicklung der Menschheit zu thun. Nicht die bloßen Thaten einzelner Individuen, desto weiter losgelöst von dem allgemeinen Zusammenhange, je hervorragender die Heldenpersönlichkeit, sondern die Volksgedanken, der nothwendige Wechsel der Anschauungen, die Entwicklung der Natur der Menschheit in ihren Organen: den Nationen, bilden den Inhalt der Geschichte; die Volksgedanken aber finden ihren vor-

nehmsten Ausdruck, ihre wichtigste Fortbildung in der Kunst. Nicht so etwa, als ob jede Phase, welche das Volksbewußtsein durchmacht, auch schon ihre Berechtigung in der Kunst hätte, wohl aber so, daß die Kunst zu jeder Zeit von Volksgedanken ausgeht, ihren Inhalt wie ihre Formen im Volksbewußtsein findet, in ihren Grundzügen auf das letztere mit Nothwendigkeit zurückgeführt werden kann. Und eben, weil dieß bei dem gegenwärtigen Kunststreben nicht statt findet, waren wir gezwungen, dem letzteren die gleiche Berechtigung mit früheren Kunstperioden abzusprechen. Das Bewußtsein der Gegenwart lebt nicht in der gegenwärtigen Kunst (als unfertig und kämpfend widerstrebt es überhaupt jeder künstlerischen Auffassung) und in gleicher Weise auch nicht die Kunst der Gegenwart im Bewußtsein des Volkes. Übrigens hat die Kunstgeschichte als Wissenschaft am wenigsten Ursache, über diesen Umstand zu klagen. Eine lebendige Kunst hätte unser Urtheil auch in Bezug auf die Vergangenheit gefangen genommen, sich nothwendig als Autorität aufgeworfen und, wie jede solche, einseitig und ungerecht entgegengesetzte Bestrebungen gemessen. Man weiß, daß ein hochgebildeter Italiener des 16. Jahrhunderts, angeblich Raphael selbst, den gothischen Styl fuori d'ogni ragione naturale nennen konnte, man kennt das geringschätzende Achselzucken der französischen Classiker über Shakespeare und auf der andern Seite die Überschätzung des Mittelalterlichen durch die neueren Romantiker. Von all diesen Schiefheiten hält uns der Charakter unserer Zeit fern, unbefangen und unparteiisch können wir unser Urtheil abwägen, ohne Furcht, dem Rechte des Lebendigen und Unmittelbaren irgend wie nahezutreten, oder ein fremdes, ungehöriges Maß anzuwenden. Darauf hin wollen wir denn auch das Vertrauen auf die Richtigkeit der folgenden Untersuchungen bauen, einem anderen Orte es überlassend, der Gegenwart die ausschließliche Befähigung zur Kritik, zur Geschichtschreibung zu vindiciren.

Nachdem wir uns im Vorhergehenden einigermaßen über unseren Standpunkt orientirt, das Vorurtheil, welches die Anschauung der gegenwärtigen Bedeutungslosigkeit der Kunst gegen die Bedeutung derselben im Allgemeinen vielleicht wecken könnte, beseitigt, und die Weltgeschichte als den Boden, auf welchem wir auch hier wandeln wollen und wandeln müssen, bezeichnet haben, dürfen wir schon näher an unseren Gegenstand herantreten.

Die Kunst, wie wohl allgemein bekannt, ist die Darstellung des Schönen, dieses selbst die Idee in der Form begrenzter Erscheinung, das Absolute, Allgemeine, Wesenhafte, wie es im Einzelnen verwirklicht erscheint. Es ist hier nicht der Ort, ausführlicher die ästhetischen

Begriffe zu erörtern, die Momente des Schönen, die Idee (deren Wesen wir uns am besten vorstellig machen, wenn wir z. B. an die Glaubensmächte der Vergangenheit denken), das Bild und ihre nothwendige Einheit genauer zu bestimmen, das Schöne gegen die landläufige Verwechslung mit dem Angenehmen, Guten zu vertheidigen u. s. w. Und wenn es auch der Raum erlaubte, wir würden dennoch dasselbe thun, wozu wir jetzt unsere Zuflucht nehmen, nämlich auf Vischer's Aesthetik und ihre meisterhafte Entwicklung der Schönheitsbegriffe hinweisen. Dort muß nachgelesen werden, wie im Begriffe des Schönen selbst eine nothwendige Bewegung eintritt, welche das Erhabene und Komische als Gegensätze schafft, wie mit Hilfe eines erborgten Scheines das Reich des Naturschönen, die unermeßliche Stoffwelt für die Kunst sich aufbaut, wie dann die Phantasie, zuerst als passive, aufnehmende, dann als active, schaffende betrachtet, mit jenem Scheine Ernst macht und in der Kunst eine neue Welt in das Dasein ruft, welche bei gleicher Objectivität wie das Naturschöne, doch wieder ganz subjectiv ist, das äußere Material blos als die reine Form für das innere Phantasiebild anerkennt, durch welche Processe weiter das Kunstwerk zur vollen Wirklichkeit gelangt, nach welchem Gesetze die abstracte Kunst in die concreten Kunstgattungen sich gliedert u. s. w., so weit eben Vischer's epochemachendes Werk im Drucke fertig vorliegt. Wir beschränken uns hier auf die Darlegung einiger Grundsätze, welche zum besseren Verständnisse der Kunst in ihrer geschichtlichen Entwickelung nothwendig erscheinen, — eine geringe Mühe, wenn nicht leider die Erkenntniß des historischen Lebens der Menschheit so gar spärlich gesäet, die historische Wissenschaft unter dem Wuste historischer Bücher beinahe völlig begraben wäre. Man hat der Weltgeschichte die mannigfachsten Ehrentitel verliehen, sie ist zum Weltgerichte, zum Lehrer der Politik, zum Gehilfen der Theologie, zur Rüstkammer für die philologische Gelehrsamkeit gestämpelt worden, darüber aber um ihren nächsten Charakter, den der Wissenschaft gekommen. Die Weltgeschichte hatte ein ganz eigenthümliches Schicksal. Die längste Zeit hindurch überließ sie es anderen Disciplinen, sich mit ihrem Eigenthume zu bereichern, die wichtigsten Gebietstheile ihr zu entreißen, in ihrem Reiche, nachdem es zerstückelt worden und jedes gemeinsame Band verloren, sich anzubauen. Was ihr nach dieser Theilung blieb, war das Ärmste und Unbedeutendste: die Darstellung des äußerlichen Lebens der Menschheit in der Zeit, die Erzählung von den wechselnden Formen, in welchen sich die niedrige Leidenschaft, die endlichen Triebe im Laufe der Zeiten offenbarten, und dieß Alles, wie es der Zufall, das beliebteste Gesetz gewöhnlicher Geschichtsanschauung, wollte, bunt an einander gereiht.

Es wäre freilich Unbilliges und Unmögliches verlangt, wollten wir der Literatur- und Kunstwissenschaft, der Geschichte der Religion, des Rechtes und der ökonomischen Verhältnisse der Menschheit keine selbstständige Stellung für sich gönnen. Sie sollen immerhin ihre getrennte Bearbeitung finden, weil ihre gründliche Kenntniß gewiß auf diese Weise am besten gefördert wird; nur hätte die Weltgeschichte nicht vergessen sollen, daß dieß Alles zunächst ihrem Inhalte angehöre und ihrem Stamme entsprungen sei, sie häte für diese Lebensformen der Menschheit wenigstens den Platz markiren, die Verknüpfungspunkte fest halten sollen. So aber ist es dahin gekommen, daß einer der größten Philosophen der neueren Zeit ohne Widerspruch das Höchste, was die Menschheit besitzt, die Religion, die Kunst, die Wissenschaft außerhalb und über die Weltgeschichte stellen konnte und es für einen großen Fortschritt in der historischen Erkenntniß galt, als man endlich in unseren Tagen anfing, auch das geistige Leben der Menschheit, ihre innere Entwickelung der Weltgeschichte einzuverleiben, wenn auch nur vorläufig in äußerlicher Weise, als bloßen Anfang zu der Geschichte der einzelnen Zeitalter.

Dieser Unglaube an eine gesetzmäßige Entwickelung der Weltgeschichte, verbunden mit der geringen Kenntniß der Gesetze selbst, macht unsere nächste Aufgabe, die Bestimmung der Stellung der Kunst in der Geschichte, ziemlich schwierig und mag deßhalb als Entschuldigung gelten, wenn die folgenden Sätze es an Schärfe und größerer Begründung fehlen lassen und mehr nur die Gestalt von Versicherungen an sich tragen sollten.

„Ein Buch von der Natur, seines erhabenen Titels würdig, sagt Humboldt, wird dann erst erscheinen, wenn die Naturwissenschaften, trotz ihrer ursprünglichen Unvollendbarkeit, durch Fortbildung und Erweiterung einen höheren Standpunkt erreicht haben, und wenn so beide Sphären des einigen Kosmos (die äußere, durch die Sinne wahrnehmbare, wie die innere, reflectirte, geistige Welt) an lichtvoller Klarheit gewinnen." Mit anderen Worten: Die Naturwissenschaft hat keineswegs ihre obere Grenze im einzelnen Menschen, als Körperwesen betrachtet, wie man gemeinhin annimmt, sie schließt nicht mit der Zoologie; auch die Weltgeschichte gehört noch in ihr Bereich und ist wesentlich Naturgeschichte des Menschen. Damit ist mehr als ein bloßer Nämen gewonnen. Zuerst schon dieß, daß sich die historische Wissenschaft durch das Festhalten an ihrem naturwissenschaftlichen Charakter alle Prätensionen vereinzelter Lehrmeinungen, als ob die ganze Weltgeschichte nur als Argument für die Richtigkeit ihrer Ansichten existirte, vom Leibe hält, und die bisher schmerzlich vermißte Unbefangenheit der Betrachtung erhält, daß die Forschung auf die Ergründung allgemeiner Gesetze aus den Erscheinungen

heraus sich richtet, weiter aber das Ziel, Wesen und Grenze genauer bestimmt werden. Die Weltgeschichte schwebt nicht mehr haltlos in der Luft, man braucht auch nicht mehr in Verlegenheit zu gerathen, wird man um ihren eigentlichen Gegenstand befragt, sie hat zur sicheren Grundlage, was man bis jetzt uneigentlich die ganze Natur genannt, von den geologischen Formen bis zum Organismus des menschlichen Individuums hinauf, zum Wesen die Fortsetzung jener Naturbildungen und zwar, nachdem mit der Erschaffung des Menschen die dumpfe Hülle vom Geiste gesprungen, in bewußter Weise, zur Grenze die Vollendung der Erdnatur, bis der Raum die Resultate der zeitlichen Entwicklung vollständig in sich wieder aufnimmt, das Organische zum Elementaren wird und so das Ende dem Anfange die Hand reicht.

Das Ungestüme und Tobende, welches die erste Lebensthätigkeit der Erde bezeichnet, verschwindet allmälig mit der Jugend der letzteren, die plötzlichen Umwälzungen, das gewaltsame Begraben ganzer Schöpfungen, deren Untergang nicht das innere Ausleben, sondern das Hervorbrechen verwüstender Elementargewalten herbeiführt, hören auf; das Übergewicht legt sich auf die Seite der bereits festgestalteten Erdoberfläche, das Innere der Erde verliert an Bedeutsamkeit und Kraft, es wird zum bloßen dunkeln Hintergrunde des Erdlebens; die Architektonik der Erde ist im Ganzen und Großen vollendet, sie dient nun der landschaftlichen Natur zur Einfassung, welche sich in unendlich reicher Gruppirung in diesen Rahmen hineingezeichnet zeigt, ungefähr wie in der Freskomalerei die Umrisse mit lebendiger Farbe gefüllt werden; es ersteht die Flora und Fauna und an der Spitze der Fauna der Mensch, an sich nur graduell vom Thierwesen unterschieden und anfangs unbedingt in die Gewalt der Naturumgebung als ihr Geschöpf geliefert, er selbst aber wieder in den Racen gegliedert und in dieser Gliederung zu stets größerer Selbstständigkeit der Außenwelt gegenüber, zur Fähigkeit, für sich zu sein und eine Gegenbewegung gegen die Natureinflüsse einzuleiten, fortschreitend. Denn dieß ist die Tendenz der Racenbildung, als solche erscheint sie uns wenigstens, daß sich die starre Bestimmtheit der ursprünglichen Menschenarten verliert, die anfängliche Unbeweglichkeit, Einförmigkeit, Passivität des Bewußtseins der Energie und Activität weicht, wodurch erst das Bewußtsein lebendig, das geschichtliche Treiben vorbereitet wird. Mit der Ahnung des Widerspruches, daß der Mensch einerseits an die Naturumgebung gewiesen ist, andererseits jedoch wieder von ihr zurückgestoßen wird, mit der Anerkennung einer Doppelwelt, der inneren und äußeren, deren Einheit erst in zeitlicher Entwickelung erarbeitet werden muß, schließt die „natürliche Schöpfung." So weit also ist das

Reich der Natur vollendet, noch ehe das geschichtliche Leben sich regt und eine neue Welt auf die bereits bestehende, bewußtlos erstandene aufbaut. Doch keine vollständig neue Welt: die Zeit ist im Raume prädestinirt, für Alles, was die zeitliche Entwickelung in der Geschichte zum Dasein bringt, sind die Vorbedingungen, die Elemente, der Stoff im Raume gegeben.

Aus der physikalischen Geographie geht die Geschichte hervor, in die Culturgeographie mündet dieselbe wieder ein, bis „in idealer Verklärung eine neue Erde entsteht als Wiedergeburt der Natur im Elemente des Schönen, im Glauben und Wissen". Die Vermittlungsrolle übernimmt eben der Mensch. Zunächst ist es sein eigenes Wesen, die Freiheit, welche er in der Geschichte sucht und — findet, mit seinem Wesen gelangt aber zugleich die gesammte Erdnatur zur Vollendung. Mit dem Bewußtsein, daß er für sich sei, mit dem Sinne für Totalität, und gleichzeitig mit dem Gefühle der Abhängigkeit von seiner Grundlage, als unendliches und endliches Wesen, wie es der gewöhnliche Sprachgebrauch ausdrückt, in die Schöpfung hinausgestoßen, gelangt er zuerst in eine gegensätzliche Stellung und sieht sich der Natur entfremdet. Dieser Gegensatz und Widerspruch ist der Keim zur weiteren Entwickelung. In verschiedener Weise wird der Einklang des Entgegengesetzten herbeizuführen gesucht, jetzt die äußere Natur in unendlichem Lichte geschaut, wobei dem eigenen — endlichen Wesen nichts als demüthige Unterwürfigkeit und die unstillbare Sehnsucht nach der Rückkehr zum allgemeinen Natursein übrig bleibt, dann durch maßvolle Beschränkung in schöner Sinnlichkeit die Harmonie einen Augenblick lang im Wonnemonate des Menschheitslebens festgehalten, oder durch Zurückstoßen der Natur, durch einen Rückzug in das Gefilde der Abstraction, durch Verläugnung des Endlichen der Widerspruch scheinbar gelöst, bis durch die wissenschaftliche Erkenntniß, das „Begreifen" der Natur dem Streben, in der Natur bei sich zu sein, ein Ziel gesetzt, die Erde zum zweitenmale in Besitz genommen wird, jetzt nämlich durch und für das Bewußtsein. Es ist von selbst klar, daß auch bei dieser zweiten historischen Schöpfung dem definitiven Ausbaue mehrere gewissermaßen geologische Perioden vorangehen, welche sich durch den gewaltsamen, plötzlichen Abbruch des Bestehenden charakterisiren, gleichsam mißlungene Versuche, die Aufgabe der Weltgeschichte zu lösen, und daß das Ende der Herrschaft dieser geologischen Mächte in den Zeitraum fällt, wo durch Kopernikus die wahre Weltstellung der Erde gefunden, durch die Entdeckung der neuen Welt die Kenntniß der Oberfläche der Erde vollendet, durch die Erweckung des Naturstudiums der einzig rich-

tige Weg zur bewußten Besitznahme der Erde angebahnt wurde. Schon das Begreifen der Natur ist ein Verzehren derselben, diese also an jener eben beschriebenen Erfüllung des menschlichen Schicksales betheiligt; weiter aber wird thatsächlich durch den geschichtlichen Proceß das Wesen der Erdnatur fortgebildet und vollendet. In der Geschichte jedes einzelnen Volkes werden die bis dahin schlummernden geographischen Bestimmungen desselben wachgerufen, die Bedeutung des Landes zum Bewußtsein gebracht, jede neue Weltanschauung offenbart ein neues Moment im Wesen der Erde, mit jeder historischen Periode tritt die Natur näher und reicher an den Menschen, und dieser an dieselbe heran, bis in der vollendeten Geschichte der Menschheit auch die „Verklärung der Natur" sich vollendet, dieselbe, ganz begriffen und genossen, um einen bezeichnenden Ausdruck anzuwenden, eine vollkommene Durchsichtigkeit für das Bewußtsein, und damit zugleich das Ende ihrer Entwickelung erreicht. Um die Richtigkeit dieser Ansicht zu erkennen, bedarf es nur der Erinnerung an die Flußthäler des Orients, deren Natur in der Geschichte der Anwohner sich umschrieben findet, an die Bedeutung des Oceans für das moderne Leben, an die bisher unangefochtene Eintheilung der Weltgeschichte in die Perioden der potamischen, thalassischen und oceanischen Welt, an die Umwandlung der Natur durch die Industrie, an das Näherrücken der ersteren an den menschlichen Geist durch die Fortschritte der Naturwissenschaft, an das Zurücktreten der Natur in die sterile Ruhe, nachdem das erwärmende Leben der Geschichte über sie hinweggeschritten, wie sie verfällt und zur landschaftlichen Ruine wird, gleich den unmittelbaren Denkmälern menschlicher Thätigkeit, wenn sich das lebendige Treiben von ihr zurückzieht, und dagegen an ihre erhöhte Energie, so lange der Athem der Geschichte sie berührt u. s. w. Daß es bloße Umbildungen sind, welche die Natur im Laufe der Geschichte erfährt, kann ihren Charakter als Naturbildungen keineswegs schmälern, da auch in der natürlichen Schöpfung die Zahl der Umbildungen jene der Neubildung weit überflügelt; noch weniger darf es als Vorwurf gegen unsere Anschauung gelten, daß ja mit dem Begreifen nichts Neues zum Bestehenden hinzutritt, denn thatsächlich existirt Alles nur, soweit und wie es begriffen wird. Das Unbegriffene hat auch kein Sein für uns. So ist demnach die Weltgeschichte die Fortbildung der natürlichen Schöpfung, und zwar durch die Vermittlung des menschlichen Bewußtseins vollbracht.

Nachdem im Vorhergehenden das Wesen der Weltgeschichte, ihre Bedeutung und Bestimmung einigermaßen verdeutlicht worden, wobei allerdings die nähere Begründung der vorgebrachten Sätze einer späteren

Darstellung der Weltgeschichte als Naturwissenschaft überlassen werden muß, ist es Zeit, an die Beantwortung der Frage, die uns hier zunächst beschäftigt, zu gehen: Welche Stellung nimmt die Kunst in der Weltgeschichte ein?

Daß die Kunst auf gleichem Boden mit der Religion wandle, der Mensch in beiden Sphären, im Glauben wie im künstlerischen Schaffen verwandte Interessen verfolge, sein eigenes Verhältniß nämlich zur Natur festzustellen, und dem Gegensatze, in welchem er sich zu derselben fühlt, dem Kampfe, in welchen er sich mit ihr verwickelt findet, einen klaren Ausdruck zu geben, so wie die Summe von Bestimmtheiten, die er in ihr selbst erblickt, die mannigfachen, wechselweise abhängigen Erscheinungen, in welchen sie auftritt, zu einigen und zum Bewußtsein zu bringen, dieß Alles gehört seit lange bereits zu den unbestrittenen und unbestreitbaren wissenschaftlichen Überzeugungen. Man hat dieß auch so ausgedrückt, daß man die Religion, die Kunst und die Wissenschaft als die Formen und Stufen des absoluten Geistes darstellte, wo dann noch die Stufenfolge zu bestimmen blieb. Sie wurde von verschiedenen Denkern verschieden aufgezählt, jede der drei Formen bald an den Anfang, bald in die Mitte, bald an das Ende der Entwickelung gestellt. Wir müssen darüber den realen Fortgang der Geschichte selbst entscheiden lassen, und bemerken hier blos, daß man den Staat viel zu geringe geschätzt, indem man ihm seinen Platz in der Vorhalle des Tempels, welcher zur Religion und Philosophie führt, angewiesen. Er hat vielmehr Natur und Stellung mit jenen Geistesformen gemein, und konnte nur durch die einer früheren Anschauungsweise anklebende Abkehrung von der Wirklichkeit von seiner wahren Rangstufe herabgedrückt werden.

Religion und Kunst haben zunächst das Gemeinsame, daß sie an die Natur mit der Forderung treten, sich von einer Seele durchscheinen zu lassen, die in ihrem Mittelpunkte ruht, die reiche Erscheinungswelt aus sich ausstrahlt, und zugleich die Fäden der Wechselbeziehungen zwischen dem Menschen und der Natur lenkend zusammenhält. Hinter dem Äußeren der Natur lauscht noch ein Inneres, dieses ist die Wahrheit, dort ist auch der Schicksalsspruch für den Menschen geschrieben. Nimmermehr kann und darf er es zugeben, daß dieß allgewaltige Reich der Natur, welches ihn von allen Seiten umschließt, mit tausend und tausend Armen gefangen hält, jetzt von Güte und Wohlwollen für ihn überströmt, dann wieder neckend von sich stößt, bald trotzig zum Kampfe ihn auffordert, bald wie eine Mutter segensreich sich zeigt, dessen Einfluß keinen Augenblick nachläßt, dessen Anregungen ihm erst das eigene Wesen aufdecken, wo er dann den Kampf, den er gegen die Natur kämpft,

sich wiederholen sieht, gleichsam als hätte die Natur sich hier einen Bundesgenossen erworben: nimmermehr, sagen wir, kann der Mensch zugeben, daß dieß Reich der Natur sich so ganz gleichgiltig, in sich todt und ihm fremd verhalte. Er muß der Natur einen Geist leihen und zwar seinen eigenen. So sichert er sein Schicksal und lebt sich in die Natur hinein. Man mißverstehe uns nicht. Wie schon in den Briefen über Humboldt's Kosmos richtig bemerkt worden: Was die Natur an sich ist, darüber erwarten wir von der Religion so wenig Aufschluß als von der ästhetischen Anschauung. So wenig wir, als wir von der Fortbildung der Schöpfung in der Geschichte sprachen, darunter die Entstehung neuer Organismen meinten, so wenig als wir die historische Bedeutung der Kunst in irgend einem vereinzelten Kunstwerke aufgesucht wissen wollen: ebensowenig kam es uns in den Sinn, jenen oben beschriebenen Proceß als den Weg zur Naturerkenntniß zu bezeichnen. Nichts Anderes wird durch denselben vollbracht, als daß die Stellung des Menschen zur bestimmten Naturumgebung, die Beziehungen derselben auf ihn, geordnet und verständlich gemacht, ihren klaren Ausdruck erlangen. Nicht was die Natur ist, sondern was sie dem Menschen ist, dieß zum Bewußtsein zu bringen, ist die Bedeutung jener Forderung.

Wie sich unter bestimmten Verhältnissen bei einem Volke eine Naturanschauung bildet, welcher dann das gesammte innere und äußere Leben der Menschen sich einordnet, ist theils bekannt, theils wird es in späteren Briefen an concreten Fällen dargethan werden. Das düstere Hinbrüten und unthätige Vegetiren, abwechselnd mit blindem Taumel, worin sich im Anfange die Gegenwirkungen der Natureinflüsse äußern, weichen bald, gedrängt durch die kräftigere Entwickelung des Bewußtseins, einer höheren, gewissermaßen organischen Thätigkeit. Es geht an ein Bilden und Gestalten, Trennen und Einigen, wie es sich der civilisirte, in seiner Welt bereits heimische Geist kaum mehr vorstellen kann, das Allgemeine und Wesenhafte sondert sich vom Unbedeutenden und Besonderen und hebt sich markig aus dem ursprünglichen, gleichartigen Chaos heraus, vom Äußeren dringt das Bewußtsein in des Innere, vom Fremden geht es nach dem Gemeinsamen, vom Endlichen nach dem Unendlichen. So bildet sich allmälig eine engverknüpfte Ideenreihe heraus, in welcher die Gründe des eigenen wie der Natur Dasein gemeinsam ruhen, welche in des Lebens Wechsel Sinn bringen, dem menschlichen Schicksale waltend vorstehen. Die spätere Zeit der Reflexion verleiht diesem Ideenkreise nur eine subjective Geltung, dieß hindert jedoch nicht, daß er für die Zeit seiner lebendigen Herrschaft wirklicher ist, als das Greifbarste und Materiellste, so wenig als es seiner Ver-

nünftigkeit Abbruch thut, daß nicht die gewöhnliche Logik bei seiner Entwicklung thätig war, daß vielmehr die Blitzesmacht der unmittelbaren Anschauung, der Drang des dunkeln Gefühles auf seine Bildung den wesentlichsten Einfluß nehmen. Ist aber der Ideenkreis vorhanden und zur Geltung gebracht, dann verlangt er auch seine Welt, seine eigene Welt, da die vorhandene, wie sie erscheint, ihm nicht genügt, da sie, das Andringen ihrer endlichen Bestimmtheiten es war, wogegen sich der Geist durch jene Gegenbewegung, welche die Natur mit ihm gemeinsamen Gründen und Wesenheiten unterordnet, zu schirmen versucht. Eine neue Welt, der reine und unmittelbare Ausdruck des Ideenkreises, bis zur letzten Faser durchdrungen von der subjectiven Anschauung, wird verlangt, wo das Materielle, was in der natürlichen Schöpfung alles ist, für sich nichts bedeutet, und nur für die Idee ist, wo „das Irdische vom Göttlichen verklärt wird, wie in der Religion dem Göttlichen unterworfen" — und diese Welt ist die Kunstwelt.

Wir wissen, es gilt in der Geschichte, die Nichtigkeit, mit welcher die machtvollen Natureinflüsse das menschliche Wesen bedrohen, das Zufällige und Verworrene, wie äußerlich die natürliche Welt erscheint, mit dem Bleibenden und Ewigen, welches wir auf der anderen Seite hier wie dort schauen, in Einklang zu bringen. Das Eine dringt sich uns in jedem Momente unmittelbar auf, ohne das Andere würden wir mehr als rath- und hilflos, wir wären dem Untergange verfallen. Jener allmälig eroberte Ideenkreis erfüllt das Bedürfniß und setzt uns in Stand, mit Freiheit in der Naturumgebung uns zu bewegen. Soll er sich aber als wirkliche Macht bewähren, so muß er auch seine Gegenwart in der Natur aufweisen. Das Letztere ist gewissermaßen die Rechenprobe für die richtige Lösung des Exempels. Wir versuchen es wohl und gelangen dazu, mit Hilfe der dienstfertigen Phantasie, deren Reich hier beginnt, in der unmittelbaren Wirklichkeit die Gegenwart jener Ideen zu schauen, in ihren Formen und Gestalten, in ihrem Wechsel und Werden bewußte Äußerungen der letzteren zu erblicken. Dieß ist die Sache der ästhetischen Naturanschauung, welche hier noch mit verwandten Gebieten zusammentrifft. Aber es dauert nicht lange, und wir erfahren, daß es eben nur die Dienstfertigkeit der Phantasie war, welche uns zu diesen Scheinbildern verhalf. Kaum mit den Bildern fertig geworden, sehen wir sie auch schon an dem festen, spröden Naturkern zerfließen und zum leeren, unwirklichen Scheine werden. Es kann damit Ernst gemacht werden, so lange wir in der inneren Vorstellung verweilen, doch nicht mehr, soll es an ein unmittelbares Wiederfinden der Idee in äußeren Formen gehen. Diesem Dienste entschlüpft die materielle

Wirklichkeit, sie ist und bleibt für sich, unbekümmert um das Gefallen, welches die Einbildungskraft an ihr findet, gleichgiltig gegen die Seele, welche ihr unterschoben wird, ja sie geht in ihrem selbstgenügsamen Trotze so weit, daß sie das ästhetisch Bedeutsame, worin die menschliche Betrachtung geistige Äußerungen erblickt, als das thatsächlich Unbedeutende, dem Wesen des Dinges Fremde aufweist. Es bleibt nichts Anderes übrig, als die Gegenbewegung des Geistes, welche bereits die allgemeinen Ideen entstehen gemacht, zu vollenden, und vom Geiste, von der Phantasie aus, nun vollgefüllt sowohl von Naturformen, welche jetzt zum bloßen Stoffe herabsinken, wie von Ideen, welche als das Wesen des Äußeren, Sinnlichen gelten, eine neue Welt zu schaffen, die die andere, materielle in ihrem Rechte belassend gleichzeitig den herrschenden Ideenkreis in die Wirklichkeit einführt, die Welt vom Lichte des Geistes durchglüht erscheinen läßt — in der Kunst.

Ist nach C. Ritter's schönem Worte „der Planet das Erziehungshaus des Menschengeschlechtes, seine große Mitgift auch für künftige Jahrhunderte, wie die Seele den Leib, erst nach und nach, wie das Kind im Heranwachsen zum Jünglinge, seine Kraft und den Gebrauch seiner Glieder und Sinne und ihre Bewegungen und Functionen, bis zu den gesteigertesten Anforderungen des menschlichen Geistes anwenden und benutzen zu lernen": so ist es wohl nothwendig, daß er sich daselbst einrichte und alles Fremde und Unheimliche daraus verbanne. Unheimlich war die Gegenstellung zu einer unverstandenen, scheinbar gesetzlosen Natur, unheimlich auch die Existenz einer Ideenwelt, welche in der Wirklichkeit keinen Zugang fand; erst die Kunst macht die Natur dem menschlichen Geiste heimatlich und läßt ihn in derselben wie in seinem Reiche verweilen. Wissen wir nun auch, was die Kunst dem menschlichen Geiste ist, was ist sie der Natur, die ja bekanntlich in der Geschichte ihre Fortbildung besitzt? Es ist nicht etwa die Natur im Allgemeinen, welche in der Kunst ihre Umformung zum Gefäße des Geistes findet, die Natur schlechthin ist beinahe noch weniger als Nichts, sie ist ein magerer, abstracter Gedanke; es ist immer nur diese bestimmte Natur, die Naturumgebung, welche, wie sie bereits auf die Beschaffenheit der Ideen, der allgemein geltenden Anschauungsweise — auf den Volksgeist den entschiedensten Einfluß übt, so auch hier den Gegenstand der Verklärung bildet. Wir erfahren nun wohl nicht durch die Kunst, welche Qualitäten die natürlichen Dinge besitzen, wir kommen aber zum Bewußtsein der Bedeutung der Naturumgebung, es erfüllt sich mittelbar schon jetzt, noch ehe die geschichtliche Entwickelung abgeschlossen und vollendet, ihr Resultat, daß der Geist in der Natur bei sich ist und

seine Grundlage als seine Heimat sich offenbart, und wenn vielleicht im Drange die Nothwendigkeit, das eigene Wesen gegen die anstürmenden Naturmächte sicher zu stellen und im rastlosen Wechsel Haltpunkte zu gewinnen, der anfängliche Ideenkreis etwas hart mit dem Lebensreichthume der Natur umsprang und ihre Rechte auch für sich zu gelten und frei zu sein, beschnitt: — die Kunst, gezwungen an der Natur, als ihrem Gegenstande, festzuhalten und nur in ihrem Umkreise sich zu bewegen, übt wieder Genugthuung und wandelt das ursprünglich gespannte Verhältniß zur unbefangenen Liebe, die zur historischen Fortbildung der Natur, zur Erfüllung des menschlichen Schicksales nicht minder nothwendig ist, als das wissenschaftliche Begreifen, das praktische Genießen der Natur.

Die Grenzen der Einleitung verwehren uns, diese Betrachtungen weiter zu spinnen, und den inneren Entwickelungsgang der Kunst zu beleuchten. Dafür wird die geschichtliche Darstellung selbst den passenden Raum bieten. Ohnehin müssen wir auf dieselbe verweisen, um manche unvermeidlichen Kürzen und Dunkelheiten des eben Besprochenen zu entschuldigen. Hier bleibt uns nur noch ein einziger Punkt zur Erörterung übrig: die Theilung der Kunst in die verschiedenen Künste oder Kunstgattungen.

Die Eintheilung der Kunst vollzieht sich gewissermaßen von selbst, ohne daß es nöthig wäre, fremdartige Kategorien wie Raum und Zeit oder das Auffassungsmittel der Sinne als Eintheilungsgründe zu Hilfe zu nehmen. Die Nothwendigkeit der Theilung der Kunst liegt in ihrem Gegenstande. Sie ist Darstellung der Natur, und gerade so vielfach, als diese in sich gegliedert ist, als sich verschiedene Gattungen des Materiales — denn für die Kunstproduction ist das Natürliche bekanntlich bloßer Stoff, Material — nachweisen lassen. Gäbe es keine innere Verschiedenheiten desselben, so gäbe es nur eine einzige Kunst, und das Ziel der gegenwärtigen Reihe von Künsten wäre sofort mit einemmale erreicht. Die Thätigkeit der Phantasie bleibt überall dieselbe, überall gilt es, den Stoff zur reinen Form der Idee umzuwandeln. Die Theilung der Künste gründet sich demnach auf die Gliederung der Natur, die Beschränktheit des Materiales; das Gesetz des Fortschrittes liegt aber in der stets geringeren Stoffartigkeit, in der immer größeren Geistigkeit des Materials, so daß in den ersten Kunstgattungen der Stoff noch am meisten auch für sich gilt, das Kunstproduct dem Naturgegenstande am nächsten steht, in der höchsten Kunstgattung dagegen alles Stoffliche sich verflüchtigt, die Idee ihre Form wieder in sich selbst findet, aus dem Gedanken gar nicht heraustritt, weiter auch darin, daß in der Stufenfolge der Künste die Ideenwelt immer tiefer und kräftiger

in die Wirklichkeit, in die Natur sich eintaucht, immer reicher dieselbe durchwebt: während im Anfange der Kunstreihe die Idee nur im Hintergrunde lauscht, der Naturcharakter, das Formelle vorherrscht, gelangt am Schlusse die Idee zur reichsten unmittelbaren Entfaltung, offenbart sich als die wahre und ausschließliche Macht der Wirklichkeit, wird alle Form zum Inhalte erhöht. Es bedarf wohl kaum einer weiteren Erwähnung, daß diese Grenzglieder in der Architektur und Poesie — und zwar zunächst der dramatischen Poesie zu suchen seien und die Vermittlung, der Übergang durch die bildende Künste der Plastik und Malerei, und die empfindende Kunst der Musik bewerkstelligt werden.

Wir haben in der Fortbildung der materiellen Natur den individuellen, in sich bestimmten Gestalten das Unorganische als allgemeine Grundlage vorangehen gesehen, in der landschaftlichen Natur stützt sich das reiche Leben der Flora und Fauna auf ein architektonisches Gerüst, davon umfaßt, wie die Säule des Gottes vom Tempel. Es trennt sich so bereits auf dem natürlichen Boden das Allgemeine, Unorganische von den besonderen, individuell lebendigen Körpern, und muß folgerichtig auch in der Verklärung der Natur durch die Kunst eine getrennte Behandlung erfahren. Die Architektur ist, wie schon Schnaase in seinem klassischen Werke darthut, die Darstellung des Schönen in der unorganischen Natur. In der Plastik und Malerei, den beiden anderen bildenden Künsten, wird die „Welt der individuellen, organischen Oberflächen" von der Idee durchwebt, von einer Seele durchglüht. Vorzugsweise in der Plastik, welche bei der schönen Körperlichkeit stehen bleibt, alle Innerlichkeit als ihr unangemessen von sich weist, weniger in der Malerei, welche bereits an ein anderes, gleich näher zu betrachtendes Lebensgebiet anstreift, und schon dadurch, daß sie den bloßen Schein ausgedehnter Gestalten darstellt, ihre allmälige Entfremdung von der objectiven Welt bekundet.

Die Natur ist aber nicht blos außerhalb des Menschen als objective Welt, sie ist auch in ihm selbst vorhanden; auch in seinem eigenen Inneren wogen und treiben die Naturelemente, deren Bändigung und Verklärung der Kunst als Aufgabe überlassen ist, und zwar den Kunstgattungen der Musik und der Poesie. Daß die äußere Natur der Musik völlig unzugänglich sei, ist von selbst klar. Was sollten die vollen runden Körper, die schwere Materie mit den zerfließenden Tönen gemein haben? Aber auch für die Poesie ist die Darstellung der äußeren Natur, mag sie immerhin wegen ihrer Universalität die letztere nicht ganz ausschließen, eine bloße Nebensache. Schreitet sie dazu, so sind es stets die Beziehungen des Menschen zur Natur, welche sie in Betracht zieht.

Für diese Kunstgattungen bietet das innere Leben des Menschen den eigentlichen Stoff; die innere Natur, die Welt der Empfindung, des ahnungsreichen Gefühles, der kämpfenden Leidenschaft, des starken Wollens ist es, welche ihrer Verherrlichung hier entgegen harren. Daß der Geist auf solche Weise sich selbst zum Gegenstande hat, mag für den ersten Augenblick etwas Befremdendes enthalten, ist aber darin gerechtfertigt, daß der die ganze Welt durchziehende Gegensatz des Endlichen und Unendlichen auch im inneren Menschen seine Stätte aufgeschlagen und die allgemeinen Ideen als die letzten Gründe des Seins, als das wahre Wesen nicht weniger auf die subjective Welt, als auf die objective, äußere ihre Anwendung finden. Und dann lag ja auch der Fortschritt der Kunst in dem immer näheren Aneinanderrücken der Idee und der Form, der größeren Geistigkeit des Materials! Liegt nun also darin das scheidende Merkmal von den bildenden Künsten, daß Musik und Poesie die innere Natur zum Gegenstande haben, im Seelenleben selbst ihr Material finden, so trennen sie sich ihrerseits wieder, daß die Musik analog der Architektur über die allgemeine Empfindung nicht hinaus kömmt, in ihrem Stoffe, dem Tone, noch eine Brücke zu den bildenden Künsten geschlagen hat, die Poesie dagegen das individuelle Leben behandelt, eines selbstständigen, der Idee fremden Materials gänzlich entbehrt. Das Wort ist keineswegs an Bedeutung mit der Farbe, dem Tone zu vergleichen; was es Stoffliches an sich hat, der Klang, ist der Poesie zunächst ganz gleichgiltig. Die Parallele, welche Schlegel zwischen der Musik und der Architektur gezogen hat, ist rücksichtlich des Ausdruckes keineswegs glücklich zu nennen, die Architektur als gefrorene Musik ist lediglich in Münchhausens weltbekanntem Waldhorne zu finden: er hat jedoch das Wahre getroffen, daß er im Allgemeinen beiden Kunstgattungen eine verwandte Stellung einräumt. Die Empfindung ist allerdings das Unorganische, Allgemeine in der Seele, und so die Musik der Architektur vergleichbar.

Auf diese Verwandtschaft weist ohnehin der Umstand hin, daß in beiden Kunstgattungen, in der Musik wie in der Architektur, die Gesetze, welche aus der Natur des Stoffes entspringen, die Gesetze der Schwere und der Wellenbewegung, eine hervorragende Rolle spielen, die gesetzmäßige Bearbeitung des Stoffes nicht selten die Stelle der ästhetischen Verklärung vertritt, Statik und Akustik die im Hintergrunde lauschende Idee suppliren. Es ist eben noch die schwere Wucht des Materiellen, Unorganischen, welche hier eine gewisse Selbstständigkeit in Anspruch nimmt, und für sich gilt.

Auf der unorganischen Empfindung baut sich die organische Welt des Geistes, die eigentliche Gedankenwelt auf. Zunächst erscheint sie, ästhetisch betrachtet, als reine Innerlichkeit, die Anschauung und Vorstellung in lebendiger Einheit zusammenfassend, wobei die äußere Welt als bloße Anregung des inneren Lebens und Reflex des letzteren existirt, in der Lyrik; dann in die Außenwelt als objective That übertragen, mit dem Charakter des Natursеins, wobei wieder die ganze Innerlichkeit verschwindet, das ganze geistige Wesen noch in ungetrübter Einheit mit der Leiblichkeit erscheint, im Epos; und endlich als höchste und letzte Entwickelungsstufe das Drama, „die subjectiv-objective Kunst," der Mikrokosmus der gesammten Kunst, wo das innere Leben in die Außenwelt überströmt, und von dort wieder als Trieb zu neuen Entschlüssen und Thaten sich zurückbeugt, der Geist absolut herrscht, seine eigene Welt unangefochten besitzt, alle vorangegangenen Kunstgattungen als untergeordnete Momente wieder emportauchen. So ist das Drama, in seiner wahren Gestalt als scenische Darstellung geschaut, gleichzeitig der Schluß und die Umfassung der gesammten Kunstsphäre. Als Grundlage und Schauplatz dient eine eigene, bloß für diesen Dienst des Geistes mit Hilfe der anderen Kunstgattungen geschaffene Welt, im Verhältniß zur wirklichen Natur eine bloße Scheinwelt, aber zugleich entbunden von allen Gesetzen, welche der ersteren vorstehen. Die Schranken des Raumes und der Zeit, diese wichtigsten Formen der Endlichkeit, sind fortgefallen, all' die unzähligen gleichgiltigen Zwischenhandlungen, welche in der Wirklichkeit wie Bleigewichte an den geistigen Aufschwung sich hängen, bei Seite geschoben, die Grenzen unseres Daseins durchbrochen. Das Drama umfaßt eine ganze Welt, aber es hebt sofort den ursprünglichen, vom Zufalle und der Endlichkeit durchschnittenen Charakter derselben auf und zeigt sie der Gewalt der Idee anheimgegeben, widerstandlos von ihr durchzogen. Jene Ideenwelt, von welcher wir oben als den Bildern des historischen Bewußtseins gesprochen, hat hier im Drama, schicksalbestimmend und weltbeherrschend ihre volle und ganze Wirklichkeit.

Dieß wäre die reale Gliederung, in welche sich der Kunstbegriff spaltet. Näher auf das Wesen der Kunstgattungen einzugehen, ist in der Einleitung nicht der passende Ort, auch die Erörterung ihres Verhältnisses zur Geschichte, von welchen Bedingungen der Eintritt dieser oder jener Kunstgattungen in die Wirklichkeit abhängt, versparen wir uns auf die geschichtliche Darstellung selbst; nur dieß wollen wir hier vorläufig noch bemerken, daß die Beschaffenheit der Naturumgebung darauf den entscheidendsten Einfluß hat. Denn über sie, noch einmal sei es zum Schlusse erwähnt, als ihr Material kann die Kunst nicht hin-

ausschreiten, auch bei der Betrachtung des Kunstgeistes, wie in der Geschichte überhaupt, verlassen wir niemals das Gebiet der Natur. Sie wird durch die Kunst verklärt, mit der Ideenwelt in Einklang gebracht, aber nicht verstoßen, nicht verdrängt. Jenseits der Natur lebt nur das Nichts.

Zweiter Brief.

Einleitung. Kunstahnungen bei den ungeschichtlichen Völkern. Die Steinpfeiler und Grabhügel. Die Kelten. Die Moundbuilder in Nordamerika. Die Azteken. Die Chinesen.

Die Kunst gehört keineswegs zu den ersten Lebensregungen des historischen Menschen, noch weniger findet sie im ursprünglichen, noch ungeschichtlichen Dasein der Menschen eine Stätte. Wir wissen es ja bereits aus dem Vorhergehenden, welche Bewegungen der reinen Entfaltung des Kunstgeistes vorangehen: wie zunächst die Natureinflüsse als Mächte gegen den Menschen andringen und ihn zu ihrem Geschöpfe herabziehen, wie daran seine eigene Energie erwacht, in der bewußten, stetigen Arbeit, der materiellen sowohl, als auch der denkenden, eine Gegenbewegung sich einleitet, und an die Bändigung der Naturmächte geschritten wird, wie weiter in einer dem Leben Gesetz und Einheit leihenden Ideenwelt — in ihrer allmäligen Entstehung dem Volksliede vergleichbar — eine gemeinsame Atmosphäre sich bildet, und hier nun endlich das Geschäft der Kunst, die Wirklichkeit von dieser Atmosphäre durchdrungen, die Natur im Lichte des Geistes zu zeigen, beginnt. Bei keinem Volke, so viele uns auch im Laufe dieser Betrachtungen entgegentreten werden, fängt die Geschichte mit dem Kunstleben an, überall gehen dem letzteren zahlreiche Processe und Kämpfe voran, und zeigt sich die Kunst mehr nur als der Genuß des Sieges, als der Triumphzug der Idee nach erfolgreichem Kampfe durch die Welt. Offenbart sich die Kunst aber selbst im historischen Leben so spät, daß ihre Erscheinung zumeist mit dem Niedergange des staatengründenden und religionsstiftenden Geistes zusammentrifft, so kann folgerichtig von ihr bei den ungeschichtlichen Völkern, in Zeiten des ungebrochenen, kampflosen Daseins keine Rede sein. Wo sich nicht einmal ein kräftiger Gegensatz kundgibt, wo eine aller reichen Mannigfaltigkeit entblößte Natur einer energielosen Menschenart begegnet — und Beides bedingt sich — die Außen-

welt in eintöniger Starrheit beharrt, die Volksstämme ein träumerisches Dasein hinleben, nur selten über den gerade gegenwärtigen Augenblick sich erhebend, für die Zeit und ihren Verlauf aller klaren Begriffe entbehrend, wo mit einem Worte der Geist kaum die unmittelbare Natur sich im Bewußtsein deutlich gestaltet, da kann wohl noch weniger eine ideale Umstaltung derselben Platz greifen. Es knüpft freilich überall das menschliche Sein und Thun an die Naturumgebung an, und hält daran als an seinem Ausgangspunkte fest. Auch ist der Unterschied zwischen geschichtlichen und ungeschichtlichen Völkern nicht darin gelegen, daß etwa blos die letzteren der Natur nachleben, die ersteren hingegen gleich von allem Anfange her über dieselbe sich erheben und alle natürliche Grundlage von sich stoßen. Der Unterschied liegt vielmehr in der Natur selbst. Hier ist dieselbe schon räumlich kahl und mager, von keiner Mannigfaltigkeit durchschnitten, einförmig in sich selbst und in ihren Einflüssen auf die Anwohner, — dann ist auch das Material für die zeitliche Entwicklung rasch erschöpft; anderwärts ist bereits die räumliche Entwicklung der Natur zu größerem Reichthume gediehen, die Einflüsse sind mannigfaltiger, umfassender gegliedert: ihre Allmacht bricht sich an ihrem Reichthume. Gerade weil sie vielfach sind, ein System gegenseitiger Bedingtheiten darstellen, bieten sie den gegenüberstehenden Menschen zahlreichere Durchbrechungspunkte, während die Eintönigkeit der Naturumgebung, im menschlichen Wesen reflektirt, seine Widerstandskraft verringert. Hier sind wir auf die geographischen Gründe gestoßen, weßhalb z. B. das wasserarme Steppenland, das ungegliederte Hochland, monoton in seiner Structur und physikalischen Beschaffenheit, wie in seiner Flora, Fauna und äußerem Aussehen, zu gänzlicher Bedeutungslosigkeit für die Geschichte herabsinken, die menschliche Bildung zuerst in Flußthälern festeren Fuß faßt, und dann unausgesetzt dem Seeufer nachzieht, weßhalb das Becken des Mittelmeeres für zwei Jahrtausende das geschichtliche Leben an sich fesselte, das Küstenland gegen das Binnenland in stetem Vortheile blieb und in der Cultur rascher fortschritt, weßhalb die tropische und Polarzone, wo der Kreis der Natureinflüsse, an Wucht und Massenhaftigkeit zunehmend, sich zusammenzieht und auf wenige, aber dann ausschließlich herrschende Potenzen sich verringert, der mittleren, in ihrer reichen Gliederung und größeren Freiheit der einzelnen Naturmächte mit Freistaaten vergleichbaren Zone für die Geschichte den Vorrang läßt, warum endlich Afrika in absoluter Geschichtslosigkeit verharrt, Asien aber mit vorschreitender zeitlicher Entwicklung aufhört, den passenden Schauplatz für die Geschichte zu bieten und von dem zerrissenen, in seine Glieder auseinandergelegten, von dem

Ocean durchschnittenen Europa abgewechselt wird. Läge die Darstellung der allgemeinen geschichtlichen Entwickelung in dem Zwecke dieser Briefe, so müßten wir allerdings die geographischen Bestimmungen der alten Continente genauer betrachten, namentlich zuerst Afrika's für den historischen Geist so unwirthlichen Boden näher untersuchen. Wir würden dann in seiner Configuration: ein Rumpf ohne Glieder, ohne bedeutende Küstenentwicklung (1: 150, während in Europa sich das Verhältniß wie 1: 37 stellt), ohne ausgebildeten Archipel, ein fest zusammengehaltener Kern, dabei zumeist Hochland, ohne raschen und reichen Wechsel der Gestaltung, wasserarm, in der klimatischen Beschaffenheit ein wahres Sonnenland, wo die selbstständige Thätigkeit der Erde gegen den Sonneneinfluß beinahe völlig verschwindet, in seiner einförmigen Vegetation und Thierwelt, die „nur Gattungen, aber diese freilich überreich producirt, dagegen in der Entfaltung von Geschlechtern und Arten einen auffallenden Mangel hat" u. s. w. die ausreichenden Gründe für die geringe zeitliche Entwickelungskraft seiner Anwohner finden. Dort wäre dann auch der Ort von den an Sterilität ihrer Landschaft gleich kommenden Besjeman, die in wahrhaften Rudeln zusammenleben, Felsritzen und Erdgruben bewohnen, die scharfen Sinne, wie die Raublust und Gefräßigkeit mit den Landesthieren theilen, und in ihrer Physiognomie Lichtenstein so vielfach an die kleinen blauen Affen Kaffrarias erinnerten, von den Kaffern und ihrem ganz unentwickelten Religionssinne, sowie von den Culturstätten am Djoliba und Tschadsee, zu reden. Hier, wo wir ein ungleich beschränkteres Gebiet durchwandeln, genügt uns die Thatsache, daß Afrika (das Nilthal kann bekanntlich vom historischen Standpunkte aus, gleich der Nordküste, keineswegs zu diesem Continente gerechnet werden) für die Kunst der Vergangenheit nicht existirt. Wir stoßen in Afrika auf keine Kunstdenkmäler, können daher auch dem Entwicklungsgange des Kunstgeistes hier nicht nachspüren. Müssen wir ja doch selbst die halbentwickelten Bestrebungen der historischen Menschheit verwandter Stämme, dem Drängen der Phantasie genug zu thun, im Liede wie in bildlichen Werken den Gehalt ihrer Vorstellungen niederzulegen, von der eigentlichen Darstellung ausschließen. Und dieß aus dem Grunde, weil wir uns keineswegs der Ansicht zuneigen, in diesen Bestrebungen sei der reale Weg zu suchen, welchen auch die vollendete Kunst am Ganges, am Nil anfänglich einschlagen mußte. Wie in der natürlichen Schöpfung die Thier- und Pflanzenwerdung in ein undurchdringliches Geheimniß gehüllt erscheint und nur der fertige Organismus vor das Auge des Forschers tritt, so bergen sich auch die Vorstufen der Kunst in ein geheimnißvolles Dunkel und werden, sobald die vollendete

Kunst auftritt, zur Vergessenheit, zum völligen Verschwinden verurtheilt. Wir wissen wohl, daß die Kunst keineswegs minervaartig aus dem Volksgeiste fertig hervorsprang, wir wissen aber nichts über die elementare Beschaffenheit, den allmäligen Ausbau dieser Kunstwelt. Was wir von indischer, ägyptischer, altgriechischer Kunst erfahren, was uns in lebendigen Denkmälern erhalten, oder wovon schriftliche Nachrichten überliefert sind — dieß Alles setzt bereits eine längere Kunstübung, vorangegangene Elementarperioden voraus. Dieser Mangel ist jedenfalls empfindlich, da hiedurch die Kette der Entwicklung zerrissen wird und sich unmöglich wieder fest knüpfen laßt, will man nicht zu apriorischen Constructionen seine Zuflucht nehmen. Man glaubte demselben abzuhelfen, daß man, ohne weitere Rücksicht auf Zeit und Raum, auf die Denkmäler bei minder entwickelten Völkern hinwies, die Alterthümer ausgestorbener oder vom Zuge der Geschichte unberührter Stämme beschrieb, welche „den Beginn der Kunst und ihren anfänglichen Weg vergegenwärtigen" sollten. Offenbar mit Unrecht, denn da die Kunstentwicklung überhaupt sich an eine bestimmte Naturumgebung anlehnt, die Kunstform bei jedem einzelnen Volke einen ganz scharf begrenzten, in der eigenthümlichen Naturanlage desselben begründeten Charakter besitzt, so können auch die Anfänge der Kunst nicht von verschiedenen einander gleichgiltigen Seiten zusammengeklaubt werden. Unmöglich besitzen wir in den keltischen Alterthümern der letzten vorchristlichen Jahrhunderte, oder in den amerikanischen Denkmälern des Mittelalters die Elementarstufen für die Kunst des Orientes. Ist eine Analogie mit den Kunstanfängen des Orientes vorhanden, so beschränkt sie sich auf das Allgemeinste und Unbedeutende. Wenn wir daher hier der Phantasiethätigkeit — diese ist allerdings überall vorhanden — der sogenannten Naturvölker einige Worte widmen, so geschieht es, um der Anforderung an eine gewisse Vollständigkeit der Darstellung zu genügen, keineswegs aber, weil wir darin den realen Beginn der orientalischen Kunst erblicken. Dieser konnte wieder nur im Oriente selbst statthaben.

Archäologie und Völkerkunde bieten zahlreiche Beispiele jener unentwickelten Ansätze zur Kunstproduction, deren Lebenskeime im unfruchtbaren Naturboden erstarren, so daß mit den ersten Anfängen auch schon das Ende der Phantasiethätigkeit zusammenfällt. Es sind dieß mehr Ahnungen als Formen des Schönen, es fehlt und gebricht an beiden Seiten: die Idee ist selten mehr als eine willkürliche Vorstellung, in welche sich ein dunkles, unsagbares Gefühl hineingelegt, die Form ist zufällig aufgegriffen, von ihrer stofflichen Natur noch nicht losgelöst, auf eine Seele als ihr Wesen nur matt und undeutlich hinweisend. Die

religiöse Tendenz ist vorherrschend; was uns von Denkmälern aufbewahrt worden, weist stets auf religiöse Zwecke hin. Doch nicht in dieser Dienstbarkeit liegt der Unterschied von der vollendeten Kunstform, die Kunst war ja ihr ganzes Lebelang, bis zum Schlusse des Mittelalters wenigstens, äußerlich den religiösen Ideen unterthan: in der religiösen Bildung, aus welcher diese Kunstansätze hervorgehen, selbst offenbart sich ein von der religiösen Cultur der Kunstvölker wesentlich verschiedener Charakter. Aus Furcht, aus der Anschauung ungewöhnlicher und plötzlicher Ereignisse, dem Gefühle der eigenen Abhängigkeit zusammengekittet, auf wenige arme Vorstellungen beschränkt, entziehen sich jene religiösen Ideen der mythischen Fassung, das Naturelement, woher sie ihren Ausgangspunkt genommen, bleibt nackt und entbehrt des historischen — mythischen Kleides und somit die ganze religiöse Sphäre eines wahren, concreten, objectiven Lebens. Man hat häufig, von falschen Gesichtspunkten ausgehend, eine solche religiöse Anschauung, die sich gegen das Bild und die Verkörperung in mythischen Gestalten sträubt, die subjectiv beharrt, rein genannt, und sie z. B. den orientalischen, zum reichsten Mythus, zur Umwandlung des Naturdienstes in einen Heroencultus fortschreitenden Religionen vorgezogen; in Wahrheit ist jene dennoch nur als ein armer, unfruchtbarer und ungeistiger Dienst anzusehen. Den besten Beweis dafür liefert eben die geringe Kraft der Phantasie, das rasche Verglimmen der künstlerischen Regungen. Was man bei den Völkern dieser Art unter dem Namen von Kunstwerken begreift, ist nicht geschaffen, es ist blos gefunden und dann der Gefühlsweise willkürlich genug angepaßt. „An den Gestaden der großen canadischen Seen liegen große Massen von mächtigem Steingerölle angehäuft. Einzelne dieser Steine haben eine entfernte Ähnlichkeit mit der Gestalt des menschlichen Körpers, oder weisen sonst eigenthümliche Formen auf. Dem Indianer erscheinen sie wunderbar, er nimmt an, sie seien das Werk von Geistern, und von diesen einst verwandelt worden. Diese B i l d e r s t e i n e sind ihm ein Gegenstand der Verehrung. Wo die Ähnlichkeit mit der menschlichen Gestalt ihm nicht deutlich genug zu sein scheint, hilft er durch Striche und Farbe, auch wohl mit dem Messer nach; er schmückt sie gern mit rothem Ocker, und nimmt sie mit sich, wenn ihr Umfang es erlaubt, um sie in der Nähe seiner Hütte zu verbergen.“ (A n d r e e.) Ähnliches wird von den Tungusen und Lappländern berichtet, von welchen seltsam gebildete, an menschliche Formen erinnernde Steine mit Gier aufgesucht und mit Ausnahme des frei gelassenen Gesichtes ganz mit Leder benäht werden, um dann als Gegenstand der Verehrung zu gelten. Darin sollen wir die Anfänge der Skulptur finden. Man

würde vielleicht weniger irren, wenn man in den Tänzen dieser Jäger- und Nomadenvölker die ersten bewußten Regungen des plastischen Gefühles aufsuchte. An sich haben schon diese Tänze als hervorragender Theil des Gottesdienstes eine größere Bedeutung, als man, verwöhnt durch die Zustände einer gesättigten Civilisation ihnen gewöhnlich zuzuschreiben beliebt, dann aber offenbart sich thatsächlich in dem Tanze der Versuch, den leiblichen Bewegungen und Formen eine selbstständige Bedeutung, ein geistiges, charaktervolles Leben einzugießen. Freilich fehlt diesen Darstellungen das Bleibende echter Denkmäler, als bloße Erregungen zerfließen und verschwinden sie schon im nächsten Momente nach ihrer Erweckung, doch dem Traumleben der Menschheit angehörig, können sie nichts weiteres als die Dauer und Festigkeit von Traumgebilden ansprechen. Und man meine nicht etwa, nur die plastische Kunst, die bekanntlich im Kunstreigen erst auf die Architektur folgt (da die Sitte, erst den Gott zu meißeln und dann die Tempelmauern aufzuführen, wovon ein indisches Drama spricht, keineswegs zu den allgemeinen Regeln gehört), entbehre der Entwicklungsfähigkeit. Auch die Architektur trägt auf dieser Stufe den Charakter des Gefundenen, Zufälligen und Ungeistigen. Steinpfeiler, künstliche Hügel, meist durch eine besondere Umwallung von den natürlichen Erderhöhungen unterschieden, und freie Altäre, nicht selten zur Riesenhöhe emporgebaut, gehören nach allgemeiner Annahme zu den ersten und frühesten Denkmälern, in welchen der menschliche Geist die unorganische Natur sich näher und mit seiner Welt in Berührung zu bringen versucht. Der Geist der Götter umweht das Gestein, die Seele des Ahnen umschwebt es, in seiner Nähe entrückt sich der Mensch vom endlichen Treiben, versinkt in sich, und fühlt das eigene Wesen zur Unendlichkeit gehoben. Dennoch aber bleibt an diesen Kunstproducten das Unorganische starr haften; es soll die unmittelbare wirkliche unorganische Welt verklärt werden, statt dessen erscheinen jene Steinhaufen selbst unorganisch und könnten eben so gut von der Natur wie von Menschenhand gebildet sein. Archäologisch von großer Wichtigkeit sind dieselben, künstlerisch betrachtet, als willkürliche, formlose Stoffanhäufungen, durch den Ursprung, aber nicht schon durch das bloße Aussehen von Naturkörpern unterschieden und als geistige Producte bestimmt, nur von geringer Bedeutung. Die Verbreitungssphäre der oben angeführten Denkmäler ist ebenso ungeheuer, als ihr Alter verschieden, namentlich gilt dieß von den künstlichen Hügeln (tumuli), welche fast ausschließlich zu Todtendenkmälern geweiht und nebst Asche und Knochen die mannigfachsten Geräthschaften und Werke der bildenden Kunst in ihrem Inneren bergen.

Schon

„Hektor berief nun alle des Heers rathgebenden Fürsten
Rath mit ihnen zu halten am Mal des göttlichen Ilos (Ilias X. 414).

welcher Tumulus des Ilus in der skamandrischen Ebene, wie der andere des Aesyetes der alttrojanischen Zeit angehören, und ein ungleich höheres Alterthum für sich in Anspruch nehmen als die berühmten Grabhügel des Achilles, Patroklus, Äneas u. s. w. im trojanischen Gebiete, oder die klassischen Heldengräber auf dem Schlachtfelde von Marathon und an dem Engpasse von Thermopylä. Die Grabhügel ziehen sich zahllos als Wahrzeichen verwandten Gottesdienstes durch ganz Griechenland, sie waren besonders häufig in Thessalien, Thrakien bis an das schwarze Meer und den alten mäotischen See. Sie waren auch bei den Skythen im Gebrauch, kehren im inneren Rußland wieder, wandern mit den Slawen bis nach Böhmen, wo sie unter dem Namen der „homole“ vielfache Zeugnisse altslawischer Kunstfertigkeit in ihrem Leibe bewahren, stoßen uns dann abermals bei den altitalischen Völkern, besonders häufig aber und auch durch Größe und Ausdehnung ausgezeichnet bei den Kelten in Gallien und Britannien (der Grand-Mont bei Sarzeau in Morbihan am Meeresufer hat 100 Fuß senkrechte Höhe bei 380 Fuß Umfang an der Basis, ist von kegelförmiger Gestalt und ganz mit Haidekraut und Disteln überwachsen) auf, und begleiten uns über den unendlichen Ocean bis an das Mississippigebiet, wo sie zu Tausenden vorkommen und den Anwohnern, einem sonst spurlos aus der Geschichte verschwundenen Stamme, den Namen der „Moundbuilder“ — Hügelbauer — verliehen haben. So wären wir, die Verbreitungssphäre der Grabhügel verfolgend, wohl im Stande, die Reise um die Welt zu vollenden. Wir finden sie überall in allen Räumen und zu allen Zeiten; in der Bibel und Ilias wird ihrer erwähnt, wie in den neuesten Reisebildern über die gegenwärtigen Sitten der Schotten; die hellenischen Helden haben sie gekannt, wie die Jägervölker Amerikas, und die Mongolen in den asiatischen Steppen, in dieser allgemeinen Verbreitung an die ersten Thier- und Pflanzenarten, welche gleichfalls aus Mangel klimatischer Unterschiede ihre Zonen über die ganze Erde ausdehnen und somit an ein gleichmäßiges Walten des Gesetzes in Natur und Geschichte erinnernd.

Was die anderen oben angeführten Gattungen von architektonischen Denkmälern, den Steinpfeiler und freien Altar anbelangt, so lassen wir uns hier mit einigen Beispielen aus der alten Keltenwelt genügen. Die einfachen Steinpfeiler führen bei den Kelten den Namen Menhir oder Peulvan, wechseln in ihrer Höhe von 9—18 Fuß

(doch erhebt sich jener zu Lokmariaker in der Bretagne bis zu 61 Fuß, der Höhe der ägyptischen Obelisken), stehen gewöhnlich einzeln, bilden aber auch zuweilen die Umgränzung der heiligen Kreise (Cromlechs) oder stehen gar bedeutsam im inneren Mittelpunkte derselben, dann in einfacher Weise die Stelle des spätern Gottesbildes vertretend. Auch die freien Altäre sind keineswegs den alten Kelten eigenthümlich. Außer an anderen Orten wurden sie im Lande der Tscherkessen im Thale Pschat gefunden. In Deutschland Hünenbetten, von den Kelten Dolmen genannt, im Volksmunde zu Teufels- und Feensteinen umgetauft, bestehen sie aus mehreren als Stützen angewandten Steinen, welche ein größeres plattes Felsstück tragen, worin rundliche Becken und Rinnen wie zum Abfluß des Blutes eingegraben sind. Sie scheinen also als Opferaltäre gedient zu haben, was ihrer weiteren Bestimmung von Grabstätten keineswegs widerspricht, da auch die christlichen Altäre diesen Doppelzweck aufweisen. Aus größeren Felsmassen gebildet, die aufrechten Steine wie zur Mauer näher aneinander geschoben, ein weiter innerer Raum freigelassen, entwickeln sich die Dolmen zu künstlichen Höhlen, Kistven, Feenhöhlen genannt, oder falls die Längenrichtung vorherrscht, als bedeckte Gänge (allées couvertes) bezeichnet, wovon abermals Frankreich und vorzugsweise die Bretagne die zahlreichsten und merkwürdigsten Beispiele liefert. Der Feenfels von Bagneux in der Gegend von Saumur, im Inneren 55 Fuß lang und 12 Fuß breit, die schräge Umfassung 7 Fuß hoch, die Decke aus 4 Riesenplatten, theilweise durch einen aufrechten Stein gestützt, zusammengesetzt, ähnliche Felsbauten bei Rennes (wo wir als weiteren Fortschritt die Theilung des Inneren in 2 Kammern erblicken) und Tours, die pierres plattes in der Nähe von Lokmariaker werden als die berühmtesten Monumente dieser Gattung aufgezählt.

Ihre höchste Ausbildung erreichte die architektonische Thätigkeit der Kelten in den heiligen Kreisen, den Cromlech's und Stonehenges, und in den diesen Denkmälern verwandten Steingassen und Pfeileralleen. Steinkreise von mehr oder weniger gleichförmigen Pfeilern gebildet, nach außen zuweilen noch durch Graben abgeschlossen, nach innen aber, wenigstens bei den bekanntesten Monumenten, dadurch gegliedert, daß hier kleinere Kreise nebeneinander oder concentrisch gelegt sind, in deren Mittelpunkt ein Menhir (wie z. B. im Cromlech von Stennis) den Abschluß bildet — so sind die Heiligthümer beschaffen, deren Bedeutung wir wohl nicht überschätzen, wenn wir die große Verehrung, welche heilige Haine überhaupt bei den Germanen genoßen, auch ihnen zuschreiben. „Mit angelegten Fesseln, so erzählt Tacitus,

im Gefühle der Niedrigkeit betrat man die heiligen Bezirke, und war man zufällig gefallen, so durfte man sich nicht mehr erheben und mußte auf dem Boden sich wälzend das Heiligthum verlassen." Namentlich England, wo diese heiligen Kreise den Namen Stonehenge führen, zeichnet sich durch großartige Muster dieser Bauweise aus, wenn es erlaubt ist, hier schon von Bauweisen zu sprechen. Der Stonehenge von Abury, mit seinen Steinalleen beinahe über eine deutsche Meile sich erstreckend, jener von Salisbury, welcher aus vier concentrischen Kreisen (nach einigen Forschern waren die zwei inneren Kreise nur Halbkreise von mehr elliptischer Form) bestand, dann die Pfeilerallee von Carnac in der Bretagne, welche in einer Länge von zwei Meilen Tausende obelisken-artiger Pfeiler, einzelne darunter auf ihrem dünneren Ende ruhend und im Winde sich bewegend, zu Straßen geordnet aufweist, bilden die namhaftesten Beispiele heiliger Bezirke.

Schon bei der Erwähnung der Pfeilerallee von Carnac stießen wir auf eine scheinbare Verletzung der statischen Gesetze, auf die Lust, die natürliche Verjüngung des lastenden Gesteins nach oben zu verkehren und gerade an der Basis den Umfang zu verkleinern. Genauer entwickelt sehen wir dieses übrigens ganz unfruchtbare und unkünstlerische Princip in den gleichfalls über die ganze Welt verbreiteten, namentlich aber bei den Kelten beliebten Wackelsteinen (pierres branlantes, Rokkingstones): große, unten rund zulaufende Felsstücke, welche auf einer Unterlage dergestalt in Gleichgewicht gebracht sind, daß sie trotz ihrer riesigen Wucht — einzelne zählen bis 10000 Centner Gewicht — mit Leichtigkeit hin und her bewegt oder wohl gar auch im Kreise gedreht werden können. Ihr muthmaßlicher Zweck, ob sie bei Ordalien, um die Treue der Frauen zu prüfen, benutzt, oder wie die oscilla der Römer in Bewegung gesetzt wurden, um Hexereien abzuwenden, kümmert uns hier nicht; für uns bleibt dieß gewiß, daß diese unförmlichen Baugestalten, diese Versuche, die natürliche Ordnung, nicht zu verklären, sondern zu verdrehen, auf dem magersten ästhetischen Principe, jenem der Seltsamkeit beruhen. Sie erinnern unwillkürlich an die plastischen Gebilde einer verwandten Kunststufe, an die Idole der Südseeinsulaner, seltsame Verbildungen der menschlichen Gestalt, wo auf einen kleinen Rumpf unförmliche Köpfe aufgesetzt und diese wieder nicht selten mit riesigen Helmen überdeckt sind. *) Mit Recht ist bemerkt worden, daß wir es hier weniger mit Nach-

*) Siehe die Abbildungen in Voit's bekanntem Kunstatlas (Taf. A. III. 1 — 3), auf dessen Nachbilder wir überhaupt im Laufe der Betrachtungen hinweisen werden, da sie unstreitig das beste, bis jetzt unübertroffene bildliche Hilfsmittel zum Verständniß der Kunstgeschichte bieten.

und Umbildungen der Natur, als mit Darstellungen besonderer, für die Kunst willkürlicher Begriffe zu thun haben. Auch auf die Rokkingstones läßt sich die gleiche Behauptung anwenden.

Wir wiederholen, das Gebiet dieser und ähnlicher Kunstbestrebungen verlassend, unsere Verwahrung, hier die realen Anfänge der orientalischen Kunst geschildert zu haben. Annähernd mag dadurch die Vorstufe der letzteren verdeutlicht worden sein, doch nicht entwickelt. Die Kunst ist, wie gesagt, keine ursprüngliche Thätigkeit und beruht bereits in ihren Anfängen auf einer langen Reihe von Voraussetzungen, welche wieder ihrerseits für jede Kunstform nur in einer bestimmten Naturumgebung sich verwirklichen.

Ein Jahrhunderte lang emsig gepflegtes und mit Liebe genährtes Vorurtheil wird freilich dadurch verletzt, daß wir ein so großes Gebiet von Zeit und Raum von jener Sphäre, welche unsere — die europäische Entwickelung umschließt, von unserem historischen Boden ausschließen. Es klang dem eiteln beschränkten Sinne so süß, daß die ganze Welt, das Sternenmeer mit all seinen Sonnen und Sonnensystemen nur für nnd wegen d'eser Erde bestehe — höchstens daß man sich dazu herbeiließ, am Firmamente die Todtenkammer der Menschheit zu erblicken — und wie die Erde den Mittelpunkt des Universums, so sollten wir, der eng begrenzte Kreis unserer Bildung, das Centrum der Erde darstellen. Wegläugnen ließ sich der Raum nicht, so mußte er es sich wenigstens gefallen lassen, blos für uns, als Vorstufe und Bedingung unserer Entwickelung zu gelten. Die Naturwissenschaft hat bereits lange dem Universum seine Selbstständigkeit restituirt, thun wir das Gleiche für die Geschichte und zwingen wir nicht den einzelnen Culturbildern den Charakter bloßer Durchgangspunkte auf. Dem Thatsächlichen Rechnung tragend, wagten wir es nicht, das bisher Beschriebene als eine vorläufige Kategorie der unserem Bildungsgange entsprechenden Kunstformen zu bezeichnen; gleiche Gründe zwingen uns, auch von dem Folgenden den Glauben, es sei bloße Grundlage und Stufe für eine spätere Entwickelung, abzuwehren. Werden wir doch selbst dem Oriente eine größere Selbstständigkeit zuschreiben müssen, als man bisher anzunehmen beliebt, wo es beinahe einzig und allein als der Thorweg nach dem Westen, ohne alles Recht, auch für sich zu existiren, galt. Es treten uns nämlich im mittleren Amerika und an der Ostgrenze Asiens Kunstbestrebungen entgegen, welche auf der einen Seite das Gepräge ungleich größerer Cultur als das bisher Erblickte an sich tragen, doch auf der anderen Seite einer selbstständigen Welt angehören, zu welcher unsere Vergangenheit in gar keinem Verhältnisse steht, welche daher auch keines-

wegs in Beziehung auf diese zu betrachten ist — die Kunst der Azteken in Mexiko und die chinesische Kunst.

Wie im dichten, dunkeln Urwalde hie und da lichte Sonnenstrahlen die Mauer von Zweigen durchbrechen, nur um das herrschende Dunkel desto deutlicher zu markiren, so sind auch die einzelnen Blicke, die uns spärlich genug gesäete Ruinen in das einheimische Culturleben Amerikas vergönnen, nur dazu da, die Finsterniß, in welcher wir über seine Vergangenheit schweben, kräftiger hervorzuheben. Als echtes Land der Zukunft hat es keine Vergangenheit, wir haben seine Geschichte rasirt, die Decke, die vielleicht die Cultur über dasselbe schon gezogen gehabt, weggerissen und nur den Naturboden bestehen gelassen. Hat die europäische Colonisation Amerika gewaltsam mitten in seiner Entwickelung auf die Uranfänge seines Seins zurückgeworfen, oder traf es dasselbe schon ausgelebt und mit dem, was es selbstständig aus sich entwickeln konnte, fertig; sind die Indianer, welche die europäische Civilisation wie eine Todessense hinwegmäht, wie Martius meint, bereits ein verwildertes, entartetes, herabgekommenes Geschlecht, oder blos durch ihr schwächeres Naturell unfähig, ihre einheimische Bildung gegen die andringende stärkere europäische Natur zu wahren? wer weiß es. Ist nun schon das allgemeine Leben Amerikas uns so fremd, um wie viel mehr muß uns nicht das besondere Culturleben, das wir in Mexiko, den Inkasländern antreffen, unerklärlich bleiben.

Die neueren Forschungen in der Anthropologie haben die Nothbrücke, welche man gebaut, indem man jene Cultur von Außen, aus Asien oder Europa, in das Land einwandern ließ, zerstört und eine selbstständige amerikanische Menschheit proclamirt. Auch so noch läßt sich die Annahme, es hätten in Amerika zwei Menschenarten von verschiedener Bildbarkeit, analog den Verhältnissen im südlichen Asien und vielleicht auch in Europa, nebeneinander existirt, aufrecht halten; wo ist aber die ursprüngliche Heimat jener höher begabten Stämme zu suchen, deren Existenz wir in den erhaltenen Culturdenkmälern verkörpert sehen sollen, von wo und auf welchem Wege sind sie nach den bekannten Culturſitzen Amerika's gedrungen, der Zeitfrage gar nicht zu gedenken. Wir haben bereits bei Erwähnung der Grabhügel der nordamerikanischen Moundbuilder gedacht. Sie sind von den gegenwärtigen Indianern wesentlich verschieden, und bildeten, ehe sie geheimnißvoll, wie sie gekommen, vom Schauplatze der Geschichte verschwanden, „ein zahlreiches von Wiskonsin bis Florida heimisches Volk,“ im Acker- und Bergbau wohl unterrichtet, der Kunstthätigkeit hold, in religiöser Beziehung über ihre Nachfolger im Landesbesitze weit erhaben. In welchem Verhältnisse stehen nun die

Moundbuilder zu dem Culturvolke Mittelamerikas? Die Tolteken, Mexiko's Bewohner vor Ankunft der Azteken, kamen wie die letzteren selbst aus dem Norden. Stammen sie von den Moundbuildern ab, und sind dann die nordamerikanischen Grabhügel als eine ältere, niedere Kunststufe, welche ihre Vollendung erst in Mexiko gefunden zu betrachten? Wir müssen abermals mit dem Bekenntnisse gänzlicher Unwissenheit antworten und anstatt die mexikanische Kunst zu entwickeln, wegen Mangel an Prämissen mit einer bloßen Beschreibung uns begnügen.

Zwischen dem östlichen und westlichen Ocean mitten inne gelegen, aber dennoch keineswegs mit seinen Bedürfnissen an das Weltmeer gewiesen, von vulkanischer Kraft plötzlich und gewaltsam in die Höhe getrieben, so erhebt sich der alte Sitz der Tolteken und Azteken, Mexiko oder Anahuac, das erste und beinahe einzige Beispiel einer Hochlandcultur. Das Tafelland von Mexiko, dieser breite Andesrücken, ist so wenig gegliedert und von Thälern durchschnitten, daß auf einhundert deutschen Meilen keine beträchtliche Niveauveränderung bemerkbar wird. Dabei ist es mit Ausnahme von Landseen wasserarm, und trotz der Nähe des Meeres von der Küste völlig abgeschnitten, denn „hinter dem westlichen und östlichen Küstengürtel erhebt sich plötzlich das Land gleich hohen Mauern." Als die ältesten Bewohner des Hochlandes, doch keineswegs als seine Aboriginer nennt die Geschichte die Tolteken, die um das siebente Jahrhundert nach Christo herum von Nordwest eingewandert sein sollen und eine bereits fertige Bildung mitbrachten. Ihnen nach drängten andere Völker, darunter die Azteken, welche wir im vierzehnten Jahrhunderte in Anahuac herrschend, im folgenden Jahrhunderte ihren Besitz vom atlantischen bis zum stillen Ocean und im Süden bis Nicaragua ausdehnend erblicken, dagegen verwischt sich das Andenken an die ihren Nachfolgern in der Herrschaft wahrscheinlich verwandten Tolteken bis auf die letzte Spur. Dieß ist der Schauplatz jener Denkmäler, welche 300 Jahre in den Urwäldern begraben, erst seit wenigen Jahrzehnden zu unserer Kunde gelangten; die Zeit ihrer Entstehung fällt in das Mittelalter, theilweise selbst kurz vor den Einbruch der Spanier.

So weit die spärlichen und unzusammenhängenden Nachrichten eine Einsicht in die mexikanische Cultur gestatten, fällt dieselbe aus dem einfachen Naturzustande nicht heraus. Sie ist reich und ausgedehnt; sie umfaßt alle Verhältnisse, und ist sogar alt genug geworden, um der Corruption zu dienen. Bei all diesem glänzenden Scheine aber, trotz dieser quantitativen Bildungsfülle müssen wir eingestehen, es fehle der mexikanischen Cultur an Energie, das Naturbewußtsein vollständig in ein historisches umzusetzen, in Mythe und Kunst die reine Verklärung der

Natur zu vollenden. Die mexikanische Cultur ist staatengründend und religionsstiftend gewesen; wir verkennen nicht diese Kraftäußerung. Daß im Staat eine Ständegliederung galt, der Sklave dem Freien als ein verlorenes, verächtliches Wesen entgegengesetzt werden konnte, beweist eine tiefere Auffassung des staatlichen Begriffes; daß dem Priester gebeichtet und diesem gegenüber gesühnte Verbrechen keine zeitlichen Strafen mehr nach sich zogen, spricht für eine längere religiöse Entwickelung, so daß sich ein mächtiges Kirchenwesen herausbilden konnte: und dennoch fällt der mexikanische Staat, kaum daß er sich über eine bloße Genossenschaft erhoben, stets wieder in Despotie zurück, und ist die Religion nur ein erweiterter Naturdienst mit Menschenopfern, unfähig zu einer lebendigen Mythenwelt sich fortzuentwickeln. Nur der Nationalgott, der Patron der Hauptstadt, in Form eines Federballes von einer frommen Frau empfangen, der Führer der Azteken auf ihren Wanderungen, erinnert an die wahren historischen Götter, die übrigen alle waren von groben Naturvorstellungen nicht losgelöst. Vor allem weist aber die Kunst der Mexikaner auf einen nur halb überwundenen Naturzustand hin. Es ist nur eine trübe, allgemeine Beseelung der Natur wahrzunehmen, die Ideenwelt steigt zu keiner Individualität herab, verknüpft sich nicht organisch mit der vorgefundenen Natur, im Gegentheil offenbart sie das gleiche unorganische Gepräge, welches wir an den Kunstbestrebungen einfacher Naturvölker, der Hügelbauer entdeckten. Von den Sculpturwerken, wo der willkürliche Zierrath die reine Form erdrückt und völlig überdeckt, ist es von selbst klar, doch auch von der Architektur, die im Vordergrund steht, läßt sich das Gleiche nachweisen. Trotz ihres Prunkes und äußerlichen Reichthumes beruht die mexikanische Architektur auf keinem höheren Principe als dem der massenhaften Steinaufwürfe, und besteht im Grunde aus künstlichen Hügeln, dem Grade nach die früher beschriebenen Bauten überragend, doch im Wesen und Principe nicht verschieden.

Der Eindruck, welchen die mexikanischen T e o c a l l i s — so werden die Tempelhügel genannt — auf den Beschauer üben, ist ganz entschieden jener von Naturdingen, welche der Geist zwar für seinen Dienst ausgesucht, aber noch nicht verarbeitet hat. Die Terrassen und pyramidal in mehreren Abtheilungen aufsteigenden Unterbaue sind das Bedeutendste, aber gerade hier die Phantasiethätigkeit nur an der Oberfläche in Ornamenten spielend, dagegen die Tempel, Kapellen und eigentlichen Gotteshäuser, die sich auf der Plattform der Terrassen erheben, in keiner Weise hervorragend. Während die Höhe des Unterbaues, der Treppe meist 60 — 70 Fuß beträgt, überschreiten die Opferhäuser und Götter-

sitze selten die Höhe von 20 Fuß. Eine innere Architektur ist gar nicht vorhanden.

Die Grundform der mexikanischen Architektur ist die gestutzte Pyramide. Auch beim Häuserbaue wird sie angewendet, indem die einzelnen Stockwerke nach oben zu sich verjüngend zurücktreten. Die Gliederung besteht darin, daß man die Pyramide in Terrassen theilt, oder doch wenigstens, wie bei dem Teokalli von Papantla (Voits Denkm. Taf. A. II. 8) die einzelnen Absätze durch Gesimse trennt. Nur bei dem Monumente von Tehuacan (Voits Denkm. Taf. A. II. 10) bildet der Unterbau eine einzige ungegliederte, ganz unschön ausgebauchte Masse, worauf zwei durch breite Bänder getrennte, mit barbarischen Reliefs gezierte Absätze und auf dieser ein viereckiger Tempelbau sich erheben. Die Treppen, welche von der Basis zur Plattform führen, sind außen angebracht und mit großem Aufwande behandelt. Bald gehen sie im Zickzack über die einzelnen Terrassen, bald sind sie an der breiten Frontseite angebracht und theilen die Terrassen, oder sie lassen in der Mitte einen Raum frei und gehen als Doppeltreppe steil in die Höhe. Dieß letztere ist bei der interessanten Pyramide von Papantla in Veracruz der Fall, bei welcher die 7 Absätze kassetirt erscheinen. Der architektonischen Glieder gibt es wenige, dagegen ist die Ornamentirung, wovon die Monumente von Uxmal auf der Halbinsel Yucatan das bekannteste Beispiel geben, ungemein reich und mannigfaltig, doch auch hier ein gewisses unorganisches Element bemerkbar. Mäanderzüge, Schlangenwindungen, Knäufe, Verkröpfungen, Zapfen, Drachenkörper u. s. w. durchschneiden sich wild, unzusammenhängend, und ohne alle Beziehung zu den architektonischen Formen; das Verschiedenartigste ist bunt und unverbunden neben einander hingestellt, der Blick vom Runden zum Gradlinigen, von da zum seltsam Gewundenen, vom einfach Massiven zum Leichten, Federartigen und so fort ruhelos und ziellos gejagt.

Wie bereits oben gesagt, geht die mexikanische Architektur im Principe über die einfachen Bauformen der Naturvölker wenig hinaus, sie hat dieselben durch einen willkürlichen Reichthum übertüncht, ihren unorganischen Charakter jedoch nicht überwunden. Die Formen erinnern auffallend an die schweren Sargformen mancher deutschen Gebirgszüge, das Ornament nicht selten an den Federschmuck der indianischen Kleidung. Es prunkt und blendet, bleibt jedoch für die Formen selbst bedeutungslos. Die Topographie der mexikanischen Bauwerke ersparen wir uns; als Beispiel möge die Beschreibung des großen Tempels von Mexiko, an Umfang einem ganzen Stadttheile gleichkommend, genügen. Eine

8 Fuß hohe, mit Schießscharten versehene Umfangsmauer trennte den innern Raum von der übrigen Stadt. In der Mitte des plattgepflasterten Hofraumes erhob sich auf 5 Absätzen 114 Fuß hoch und an der Basis 298 Fuß breit die Tempelpyramide. Die Treppe war so eingerichtet, daß man auf jeder Terrasse dieselbe ganz umgehen mußte, um zur nächst höheren zu gelangen. Auf der Plattform standen die erhabenen Altäre und Thürme.

Der Zustand der Architektur bringt es mit sich, daß auch die Sculptur zu keinen reinen Formen oder auch nur zum ernsten Anstreben an solche gelangte. Wir können zwar nicht das Dasein verschiedener Stylarten läugnen, darunter einige, wie z. B. die männlichen Statuen zu Urmal, die Sculpturen zu Palenque mit „ausgebildeter Muskulatur und schlanken Formen" eine vorangegangene reiche Entwickelung vermuthen lassen. Auch dürfen die scheußlichen Cultusbilder keineswegs schon unser Urtheil begründen: sie hatten nicht die ästhetische Darstellung zum Zwecke. Dürfen wir aber den Eindruck, den die mexikanischen Sculpturen im Ganzen und Großen erregen, zusammenfassen, so werden wir das Formgefühl oberflächlich, die Art zu charakterisiren als eine bizarre und übertriebene bezeichnen, auch dann noch, wenn wir von den überladenen Ornamenten absehen, deren Reichthum die Körperformen erdrückt, und vor lauter Federschmuck Kopf und Leiber gar nicht sichtbar werden läßt. Am gelungensten erscheinen noch die Thierfiguren, welche ohne alle symbolische und religiöse Nebenbedeutung zur Darstellung gelangen. Vollends hieroglyphisch sind dagegen die Malereien, welche die Umfangsmauern der Tempel, die Fußgestelle der Götterbilder bedeckten oder auf Aloepapier in zahlreichen Manuscripten vorkommen. Sie sind Bilderschrift, mit dem offenbaren Zwecke, als Zeichen für gewisse Vorstellungen zu gelten, verfertigt, und wenn auch technisch, was Farbenauftrag u. s. w. anbelangt, bedeutsam, so doch von künstlerischem Standpunkte völlig werthlos. (Voits Denkm. Taf. A. III. 19.)

Mexiko bot uns das Beispiel einer Hochlandcultur. Wir konnten zwar den genaueren Zusammenhang zwischen der Landesnatur und der Volksbildung nicht aufweisen, da die Entfremdung der letzteren das zeitliche Moment der Entwickelung verwischt, was früher oder später war, in den todten Ruinen unkenntlich geworden ist: dennoch aber läßt sich die Voraussetzung festhalten, daß der Charakter des Hochlandes von Anahuac keineswegs ohne bestimmte Einwirkung auf die mexikanische Cultur geblieben, zumal da die Tolteken und Azteken als Zuwanderer die Einflüsse der Naturumgebung kräftiger verarbeiten mußten, als es bei Ureinwohnern, den passiven Geschöpfen dieser Natur, der Fall gewesen wäre. In einem speciellen Falle ist es bekannt, daß die Lage

Mexiko's, auf einer Inselgruppe zwischen Seen gelegen, von zahlreichen Canälen durchschnitten, durch Riesendämme gegen Uiberschwemmungen geschützt, mit seinen schwimmenden Gemüsegärten, was Alles der Stadt ein niederländisches Ansehen verlieh, in der Lebensweise, Sitten und Gebräuchen sich wiederspiegelt.

Von einem Hochlande führt uns die Betrachtung zu einem ausgesprochenen Niederlande, dessen Cultur bis zur letzten Faser die Natur des Flußsystems, welches dem Tieflande sein Dasein gegeben, eingeprägt aufzeigt — zu China, und seinem Mittelpunkt, der Niederung zwischen Hoang-Ho und Yan-tse-Kiang. China umfaßt zwar eine ungleich größere Fläche als dieß Tiefland, immerhin bleibt jedoch das Letztere das wahre Centrum des Reiches, und das Übrige nur äußerliches Anhängsel; dort ist die eigentliche Heimat der Chinesen, von wo ihr Chinesenthum, ihre ganze Eigenthümlichkeit stammt. Nicht von der Geschichte überhaupt, — denn die landläufige Meinung von der absoluten Stabilität Chinas, als ob es noch fortwährend seine ursprüngliche Gestalt bewahrte, gehört in das Gebiet der früher in der historischen Wissenschaft so beliebter Fabeln — wohl aber von unserer Geschichte ausgeschlossen, eine eigene Welt für sich, ohne alle Berührungspunkte mit dem Westen, verlangt China eine abgesonderte Beschreibung.

Über das Grab der Ureinwohner, deren spärliche Überreste noch im den westlichen Gebirgen China's als Miao hausen, drangen von Nordwesten her, dem Flusse nach die Chinesen in die Niederung, wohin sie auch die starke Neigung der Hochlandsränder nach Osten, ihre allmälige Oeffnung nach dieser Seite hin verlocken mußte. Ohne sich des Oceans zu bemächtigen, wozu vielleicht die Vergangenheit der Einwanderer nicht weniger beitrug, als die seichte und unsichere Beschaffenheit der Meeresküste, im Westen durch die Gebirge vom übrigen Asien abgesperrt, wie im Norden durch die 275 Meilen lange Riesenmauer, eine künstliche Fortsetzung der natürlichen Abschließung, verschmolzen die Chinesen vollständig mit der Natur des Tieflandes, welche den ursprünglichn Nomadencharakter des Volkes mit einer neuen Decke gewissermaßen überspann. „Die Steppennomaden des Hochlandes wurden Wassernomaden des Tieflandes.“ (Kapp). „Das Zwischenstromland, wo Reisbau, Seidencultur, Baumwollenbau, Zuckerrohr u. s. w. in unsäglicher Menge vorherrschen,“ wo das reiche ausgebildete Wassersystem von selbst auf den Canalbau, die Wassercommunication hinwies und in der That auch ein Canalsystem sich herausbildete, wie es nirgend sonst vorkommt, wo die schwimmenden Dörfer auf dem Wasser ein neues Reich schaffen, und über hundert Millionen Menschen ausschließlich auf dem Wasserwege

verbunden werden, — das Zwischenstromland, sagen wir, wurde die Grundlage und der Mittelpunkt der chinesischen Cultur, welche freilich der Zähmung näher steht, als der freien und befreienden Bildung. Es schuf die Betriebsamkeit, den praktischen Sinn, die mechanischen Fertigkeiten der Chinesen, es gründete ihre Nationaltugenden, die strenge Zucht und Ordnung, die Achtung der Gelehrsamkeit und des Alters, die auferbauliche Moralität, aber auch das langweilig Geregelte und Abgemessene des ganzen Lebens, die prosaische Nüchternheit und absolute Phantasielosigkeit, ihm dankt der Grundzug der chinesischen Religion: die Pietät und die stete Beziehung der äußeren Glückseligkeit auf die sittliche friedvolle Gesinnung des Menschen, so wie endlich das eigenthümliche Gepräge des chinesischen Staates, sein Dasein. Die Familiengenossenschaft, die Hauptform des Nomadenlebens, wurde von den Chinesen beibehalten, aber unendlich erweitert, so daß bei gleichem Verhalten der Glieder zu einander: Unmündigkeit, absoluter Gehorsam auf der einen, unbedingte Autorität, absolute Verantwortlichkeit auf der anderen Seite, an die Stelle der Liebe das Gesetz tritt, da nur das letztere, keineswegs aber die Liebe als Naturtrieb auf Allgemeinheit Anspruch machen kann. Das Princip bleibt unverändert, doch wird es von einem unendlichen Culturreichthume überwuchert, geradeso wie die Chinesen auf dem Wasser nur im civilisirter Weise das Leben der Steppe wiederholen. Daher stammt die Möglichkeit, daß sich neben einer widerlichen Knechtung der Individualität Züge der Milde bewahren konnten, und der Herrscher, das Abbild des Himmels und das wahre Familienhaus, doch wieder auf das Volk zu achten gewarnt wird: denn, sagt Confucius, „was der Himmel sieht und hört, ist nur, was das Volk sieht und hört, und was das Volk der Bestrafung oder Belohnung werth hält, ist, was der Himmel bestrafen und belohnen will."

Geht der chinesische Staat trotz seines reichen Formenwesens und seiner pomphaften Außenseite im Principe über die Familie nicht hinaus, so verweilt auch die chinesische Religion im Kreise des Naturdienstes und verschmäht alle mythischen Gestalten. Das Leben in dem zu harter Arbeit zwingenden Niederlande hat zwar gleichfalls den ursprünglichen Geisterglauben gezähmt, aber nichts weiter an die Stelle desselben zu setzen gewußt, als neben mageren Lehrsätzen vom Himmel und seinem bestimmenden Wesen für die Menschen praktische Lebensregeln und sittliche Maximen. Die chinesische Religion ist die Theorie des chinesischen Staates, sie lehrt in allgemeinen Sätzen, wozu dann der Staat mit dem Bambus zwingt, und bewegt sich mit ihm in der gleichen Sphäre der Familie. Die Toleranz der Chinesen mag immer-

hin den verschiedenen Sekten eine gleiche Geltung gewähren, und so die Freiheit als eine Frucht der religiösen Armuth erstehen, wir werden dennoch weder in der dem Schamanenthume verwandten Lehre des Laotseu, noch in der eingewanderten buddhistischen Religion, sondern in Confucius' System die wahre Nationalreligion der Chinesen erblicken. Schon sein Leben ist ein so treues Spiegelbild der chinesischen Natur, daß wir beinahe versucht wären, seine Person als eine mythische Verkörperung des chinesischen Volksgeistes zu betrachten, und wie sein Leben so ist auch seine Lehre der reinste Erguß dieses in der Niederung in nüchterner Betriebsamkeit großgezogenen Geistes. Die Übereinstimmung mit den übrigen Regionen des chinesischen Lebens kann nicht größer gedacht werden. Wozu die Landesnatur treibt, die arbeitsame Sittlichkeit, gilt bei Confucius auch als religiöse Vorschrift, der oberste Grundsatz des politischen Lebens wird auch in der Religion vorangestellt: Gehorsam und Verehrung ist wie das Kind den Eltern, der Niedere dem Höheren, das Volk dem Herrscher, so auch die Erde dem Himmel und der Mensch der Gottheit schuldig.

Das ruhelose Nomadenleben, vorbeistreifend an der Natur, ohne alle tiefere Verbindung mit der landschaftlichen Umgebung, entbehrt nothwendig der Kunst. Im rastlosen Wechsel des Aufenthaltes gebricht es an Zeit, den Tribut, den die Natur anfänglich vom menschlichen Wesen eingesammelt, von ihr wieder zurückzufordern. Der unstäte Nomade entzieht sich dem Ersteren, gibt aber damit auch seinen Anspruch an das Zweite auf. Dem seßhaften Chinesen gestaltet sich das Verhältniß zur Natur weniger oberflächlich, die rege Betriebsamkeit vermehrt die Berührungen zu derselben. Gleichwohl kommt auch hier die bildende Kunst gar nicht, und von den poetischen Kunstgattungen nur die Lyrik zum Dasein.

Ein gewisser Antheil an der Kunstlosigkeit des chinesischen Lebens entfällt auf die ursprüngliche Natur des Volkes, welches vom Hause aus, wie sein Gespensterglaube beweist, gegen eine tiefere Ansicht vom geistigen Leben in der Natur sich sträubt; dann war aber die Naturumgebung bekanntlich derartig beschaffen, daß sie die nüchterne Verständigkeit, den prosaisch-industriellen Sinn vorzugsweise, ja ausschließlich weckte. Die Bändigung der Natur ging hier, wo keine furchtbaren und allmächtigen Naturmächte walteten, die Selbsterhaltung des Volkes dasselbe nöthigte, die Niederung zum „ernährenden Magen des Reiches" umzustalten und der Mensch, wie Ritter anführt, zu einer Culturmaschine, zu einem Sklaven seiner Erdscholle geworden war, wie sonst nirgends in der Welt, folgerichtig nicht durch die Idealisirung der Natur, sondern

durch mechanische Arbeit vor sich. Das Grundprincip des chinesischen Lebens, der zahme Gehorsam, der keine Leidenschaften aufkommen läßt, alles Kräftige, Starke verbietet, steht der phantasievollen Thätigkeit entschieden feindlich gegenüber, in der Religion ist der lebendige Mythus von der abstracten Moral verdrängt, ein Niedersteigen der allgemeinen Wesenheiten zur Individualität gar nicht vorhanden. Kaiserliche Diplome bestimmten die Verehrung der Geister — mehr bedarf es nicht, um die Unmöglichkeit freier künstlerischer Thätigkeit darzuthun, und das Ausarten der Kunst in Künstlichkeit, wozu es nur trockenen Fleißes bedarf, zu begreifen.

Schon der Umstand, daß die chinesische Poesie sich auf das Gebiet der Lyrik beschränkt, spricht gegen eine günstige Entwicklung der bildenden Künste, da sich dadurch ein Mangel an objectivem Boden bekundet. Man führt zwar auch Dramen und Romane auf; doch kann nicht füglich von den chinesischen Dramen, deren giltiges Musterbild in der spaßhaften Tragödie von Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraume zu suchen ist, als ernsten Kunstwerken gesprochen werden, und die Romane, ohnehin der Verfallszeit Chinas angehörig, sind wohl bis auf das Tüpfelchen über dem i treue, aber eben deßhalb unendlich langweilige Spiegelbilder des chinesischen Lebens. Die Muster der chinesischen Lyrik sind im S c h i k i n g des Confucius aufbewahrt. Von 3000 Liedern und Hymnen aus der Zeit der drei ersten Dynastien (2208—400 v. Ch.) hob Confucius 300 heraus, die übrigen als blos tändelnd, unzüchtig oder nicht mehr verständlich wurden von ihm bei Seite gelegt und sind seitdem gänzlich verschollen, ein Schicksal, dem auch der Schicking nur mit Noth entging. Da Confucius seine Sammlung eingestandenermaßen ad usum delphini anlegte, so steht es noch dahin, ob er nicht in ähnlicher Weise an der alten Nationalpoesie sich versündigte, wie die Kirchlichkeit der späteren Italiäner an der schönen Nacktheit des Cinquecento. Immerhin weist aber, auch was sich im Schicking von der alten chinesischen Poesie erhalten hat, viele lyrische Schönheiten, Schwung und Zartheit der Gedanken, einen großen Reichthum an treffenden Bildern auf, Eigenschaften, welche der späteren formalen Poesie vollständig abgehen.

Es wurde bereits des Abganges der bildenden Künste bei den Chinesen Erwähnung gethan. Und so ist es auch, wenn man die Kunstthätigkeit, welche mit dem Buddhaismus in China sich einschlich und von welcher hier noch keine Rede sein kann, abrechnet. Was soll der gestaltlosen Gottheit ein Tempel, den unbildbaren Geistern das Bild. Gebaut wurde wohl in China, man denke nur an die nordische Grenzmauer und den Kaisercanal, gerade so wie Unsägliches gemalt

und geschnitzt wurde und noch wird. Doch die Bauwerke tragen ganz offen ihre blos praktisch-nützliche Bestimmung zur Schau, und lassen höchstens dort, wo die bekannten geschweiften, nach den Ecken aufwärts gekrümmten Dächer vorkommen, eine chinesische Gefühlsweise errathen. Und die Schnitzereien und Malereien sind eine treffliche Handwerksarbeit, sauber und sorgsam ausgeführt, wo Vorbilder vorliegen, mit musterhafter Treue dieselben nachgeahmt, das Mechanisch-Technische vollendet, wie auch bekanntlich das Material stets ausgewählt und gediegen, aber weiter nichts. Es fehlt ihnen der Hauch geistiger Schönheit ebenso sehr, wie dem chinesischen Wesen überhaupt, so daß wir jetzt am Schlusse der Betrachtung noch immer die Vorhalle der Kunst nicht verlassen haben. Ihr Tempel erschließt sich erst in Indien.

Die Kunst der Orientalischen Völker.

Dritter Brief.

Der Orient. Die symbolische Kunst. Die potamische Welt.

Völker und Länder der entferntesten Räume und Zeiten zogen an unseren Blicken vorüber, die alte und die neue Welt, der Ostrand Asiens, das westliche Gebiet Europa's, die Mitte Amerika's boten den Stoff zu unseren Betrachtungen. Die Denkmäler und Thätigkeiten, welche wir beschrieben, gehören unstreitig in das Gebiet der Phantasie. Es hieße lügen und dem Offenbarsten die Augen verschließen, wollten wir die Teokallis, die mexikanischen Sculpturen, die chinesischen Lieder künstlerischen Bestrebungen nicht einreihen. Dennoch behaupteten wir, im Vorhergehenden den wahren Gegenstand dieser Briefe, das zeitliche Leben des Kunstgeistes noch nicht erfaßt zu haben und verwiesen auf das Folgende, auf das Wunderland des Orients, als den ersten eigentlichen Tempel der Kunst. Daß wir uns im Hochlande von Anahuac, am Ufer des Hoang-ho nicht heimisch fühlen, ist kein Grund, die Bedeutung dieser Gebiete für die Kunst zu verringern: auch die Anziehungskraft, welche der Orient zunächst auf uns übt, ist nur der Reiz des Dunkeln, Geheimnißvollen, Fremdartigen. Heimisch sind wir auch da nicht, am wenigsten wir, unsere unmittelbaren Zeitgenossen, Epigonen und Progonen zugleich, ebenso sehr wandelnde Gespenster als verfrühte Geburten, die zwischen die abstoßende Vergangenheit und unerreichbare Zukunft eingekeilt, nicht einmal in der lebendigen Gegenwart zum Gefühle der

Wohnlichkeit gelangen. Es müssen sich demnach noch andere Gründe für jene Geringschätzung auffinden lassen. Wir wollen zwar nicht geradezu behaupten, es fehle der betrachteten Vorstufe an frischem, warmem Seelenhauche. Die Wärme fehlt wohl, und der Eindruck z. B. des chinesischen Wesens ist jenem nicht unähnlich, welchen die Berührung des kalten Gesteins hervorruft. Doch die Wärme ist keine Bedingung der Seele, und daß die Thier- und Pflanzenseele uns unverständlich bleibt, darin liegt noch keineswegs die Berechtigung, denselben die Existenz abzusprechen. Genauer bestimmt, liegt der Mangel der Vorstufen darin, daß die Gegenbewegung des Geistes gegen die andringenden Naturmächte stockt, daß es zu keiner rechten Entwickelung, zu keinem inneren Fortschreiten kommt. Wir stießen zwar auf keinen Fetischdienst und Alles der Willkür unterordnendes Schamanenthum, das dumpfe Anstaunen vereinzelter Naturerscheinungen war überwunden, aber dennoch der Naturdienst nicht bis zur Entfaltung in mythischen Bildern oder wohl gar sittlich persönlichen Gestalten fortgeführt: es blieb bei der abstracten Generalisirung der Naturmächte, geradeso wie in China der Staat das Wesen der Familie nicht überholt, und die Individuen aus dem Naturverbande zu freien, selbstständigen Wesen nicht heraushebt, sondern die Familie nur ausdehnt und erweitert. Anders im eigentlichen Oriente.

Wenn wir auch den Geist, der hier waltet, nicht begreifen, mit unseren Vorstellungen und Urtheilen, sobald wir an den Orient herantreten, wie in einem Zauberkreise uns gefangen fühlen, und bange werden müssen um unseren Verstand, für welchen hier alle Verhältnisse zu groß, zu gewaltig und alles Maß überschreitend, als daß er sie nach seinen gewöhnlichen Regeln fassen könnte, wenn auch die Naturarmuth, die uns verhältnißmäßig umgibt, bewirkt, daß wir vor dem betäubenden Reichthume der orientalischen Natur wie vor einer Wunderwelt zurückprallen, — schon daß der Orient niemals aufhörte, der Gegenstand träumerischer Sehnsucht für den in seinem ganzen Wesen stetigeren, verständigen Westen zu bilden, daß unsere Phantasie stets geschäftig war, Fäden der Anziehung zu spinnen und einen Zusammenhang auch dort zu erdichten, wo ihn die Wirklichkeit nicht thatsächlich nachwies, und daß die Wissenschaft Jahrhunderte lang es liebte, wie Plato in den Ideen für die Erscheinungswelt, so im Orient für Europa das reine Urbild zu finden, schon dieß Alles reicht hin, die Behauptung zu rechtfertigen, daß auch im Oriente bereits der menschliche Geist zu seinem Bewußtsein gelangte, und der Wirklichkeit gegenüber eine Welt schuf, welcher der geistige Ursprung und die geistige Bestimmung unverhüllt an

der Stirne geschrieben stand. Die orientalische Natur ist nicht die unsere, und darum auch der orientalische Geist eigenthümlich von unserem unterschieden; er bleibt aber Geist, wie die Schöpfungen der orientalischen Phantasie wahre Kunstschöpfungen. Die gewöhnliche Ansicht spricht ein anderes Bekenntniß aus, für sie ist auch hier noch die Vorgeschichte der Kunst vorhanden: „Der volle Tag der Kunst geht erst in Europa bei den Griechen auf.“ Wir werden diesem Bekenntnisse beitreten, wenn es sich um unsere Kunst, um unsere Schönheitsideale handelt. Ja, unser Leben und unsere Geschichte beginnt erst mit dem Vortritte des Mittelmeeres auf den Schauplatz der Begebenheiten; die einsame Cultur der Flußthäler hat nichts von unserem Fleische und Blute, sie ist und bleibt mit uns unverständlichen Zügen geschrieben. Sie hört aber deßhalb nicht auf, Cultur zu sein, und wenn man folgende zwei Sätze zugibt, an deren Richtigkeit nicht der geringste Zweifel klebt: Kein Zeitalter kennt eine absolute Kunst, in keinem offenbart sich die ganze, vollendete Kunst, und dann: Keinem Volke darf man das Kunstleben absprechen, welches die formalen Bedingungen desselben aufzuweisen im Stande ist, — so wird man auch aufhören, den Orient vom eigentlichen Kunstgebiete abzuschneiden. Die Ideen können nicht überall die gleichen sein; was thut dieß aber, wenn nur die Art, wie sie zum Ausdrucke gelangen, das Verhältniß der Form, daß sie nur für die Idee, diese in ihr ganz aufgegangen sein soll, der sogenannte Kunstproceß sich als ein gleicher bewährt. Wie, der Orient, wo die Idylle, die poetische Verklärung des Pflanzen- und Thierlebens ihr classisches Zeitalter feierte, wo die Architektur am wenigsten von dem Einflusse anderer Kunstgattungen leidet, am reinsten ihre ursprüngliche, selbstständige Bedeutung bewahrt, Indien z. B., das nicht nur alle poetischen Kunstgattungen vertreten hat, sondern überdieß eine ausgebildete Kunsttheorie besitzt, sollte für die Kunst nur so nebenbei, als Ahnung und Versuch existiren? Mit demselben Rechte könnte man auch das Thierreich auf die Säugethiere beschränken, weil wir nur zu diesen in unmittelbarer Verwandtschaft stehen.

Die Veranlassung zu diesem weit verbreiteten, von den besten Autoritäten vertretenen Irrthume hat der symbolische Charakter der orientalischen Kunst geboten. Im Symbole nämlich ist das Bild zu enge, es bedeutet mehr, als es unmittelbar ausdrückt, es bezieht sich auf ein Fremdes, womit es nur mittelbar zusammenhängt, es ist mehr Zeichen als Form; das Symbol erfüllt nicht die Einheit des Gedankens und des Bildes, welche das Schöne an sich tragen soll, es fordert blos, daß sie vom Beschauer gefühlt werde. In dieser Ungefügigkeit und

Unvollständigkeit des Ausdruckes ist das Symbol allerdings der bloße Anfang der Kunst und in jeder Kunstperiode als vorläufiger Versuch zur Feststellung des Ideales vorhanden, so z. B. in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten oder in der griechischen Heroenzeit. Abgesehen aber, daß dieß Merkmal auf die orientalische Kunstära, als Ganzes betrachtet, keineswegs paßt, da es ihr an vollendetem Ausdrucke für ihre Gedanken durchaus nicht gebricht und der symbolische Charakter sich eigentlich nur auf die Natur der Ideen bezieht: so kann die Kunst schon deßhalb nicht aus dem orientalischen Leben verstoßen werden, weil anerkannten Maßen das Erhabene einen Hauptstandpunkt in der orientalischen Anschauung bildet. Es müßte dann das Erhabene selbst auf die Treppe verwiesen werden.

Seit der Griechenzeit gewöhnt, im Menschen das Maß des Unendlichen, den wahren Leib des Geistes zu erblicken, und die Natur dem Menschen dienstbar, von diesem den Schein des Geistigen leihend, weht es uns seltsam an, wenn wir im Oriente die Götter gegen ihre Menschwerdung sich sträubend, den Menschen in der Scala des Bedeutungsvollen herabgleitend, die Thier- und Pflanzenwelt unmittelbar vergeistigt gewahren. Wir haben niemals die glühenden Umarmungen der Natur verkostet — für den kühleren Norden war sie nur, wenn es hoch kam, eine dienstwillige Magd, niemals die Geliebte; wir begreifen deßhalb auch nicht die Wollust des Orientalen, mit welcher er sich heiß athmend in den Naturgenuß stürzt, seiner selbst vergessend, für diese, nach unserer Anschauung niedere Welt inniger fühlend, als für das eigene menschliche Wesen. Vom Standpunkte späterer Entwickelungsstufen, in welchen das menschliche Sein bestimmend auftritt, die übrige Welt humanisirt ist, erscheint uns die Natur gewordene Gottheit der Orientalen als eine bloße Versinnlichung, und die Gestalten, worin sie offenbar wird, als willkürlich mit Beziehungen und Bedeutungen angefüllte Zeichen. Diese Charakteristik ist vollkommen richtig, sobald sich dieselbe die Einschränkung gefallen läßt, nur mit Rücksicht auf die spätere humane Cultur zu gelten, gerade so wie das orientalische Kunstideal mit Recht geringe angeschlagen wird, sobald man das Plastische in den Mittelpunkt stellt, und von der größeren oder geringeren Annäherung an das plastische Ideal den Werth der einzelnen Kunstformen abhängig macht. Nur den Orientalen selbst, eingeschlossen und vollkommen befangen in ihrer Welt, darf man nicht zumuthen, daß auch ihnen die vorläufige Geltung, der symbolische Charakter ihres Ideenkreises genüge, daß sie gleich uns in ihrem Leben nur einen wüst-phantastischen Traum, einen wilden Taumel ohne Ziel und Einheit erkennen: für sie war der Traum Wachen und

lag in dem taumelnden Wechsel von starrer Ruhe zu unbändiger Leidenschaft Vernunft, denn sie wußten nicht, daß jenseits ihrer Welt noch eine andere, höhere emporragte; für sie war jene schon die ganze vollendete Welt, und darum auch die Kunstweise, in welcher sie verklärt und vergeistigt wurde, wahr und vollkommen.

Die eigenthümliche Beschaffenheit der Ideen, in welchen der Orient die allgemeinen Wesenheiten seines Lebens anschaut, wird dadurch nicht verändert. Sie sind und bleiben, der geringeren räumlichen Gliederung Asiens und ihrem früheren Dasein entsprechend, weniger entwickelt, und in dem Verhältnisse, in welchem der Mensch das Thier und die Pflanze überragt, niedriger organisirt, als der Geist Europas, die klassische und romantische Welt. Die orientalischen Mythen, so sehr sie auch andererseits von einem geschichtlichen Bewußtsein durchwebt sind, werden noch vielfach von der ursprünglichen Naturbedeutung umrankt, während in der griechischen Mythe z. B. die Anklänge an den Naturdienst viel leiser durchtönen und noch später der Naturcultus ganz bedeutungslos wird, zum Aberglauben herabsinkt: nur ist der Unterschied nicht so groß und durchgreifend, daß dem Oriente das Kunstleben und seinen Denkmälern der Kunstwerth abgesprochen werden könnte. Jenseits des Oceans gilt gar Manchen Europa als der Orient Amerikas, in demselben Sinne in welchem wir von Asien als unserem Oriente sprechen, als die Vorstufe, der Aufgang und Anfang. Uns wird Europa dennoch stets mehr gelten, und ein unabhängiges, selbstständiges Leben führen. Ähnliches nun darf auch der Orient für sich verlangen, zumal als er auf eine gleiche Gliederung seiner Geschichte in Alterthum und Mittelalter wie der Occident hinweisen kann. Es soll der Maßstab für die Höhenbestimmung der orientalischen Bildung, so wie ihr Wesen nicht in den Beziehungen zu Europa, sondern im Oriente selbst gesucht, und speciell in die symbolische Darstellung occidentaler plastischer Gestalten nicht die ganze Bedeutung der orientalischen Kunst gelegt werden.

Soviel über das Verhältniß des Orientes zum Westen im Allgemeinen zur Abwehr mannigfacher, selbst in der Wissenschaft nicht überwundener Vorurtheile.

Wie nun aber, wenn jene andere bekannte Ansicht vom Ursprunge alles Lebens im Oriente, von den Wanderungen nach dem Westen, von der Einheit des indischen und ägyptischen Volkes, von der ägyptischen Grundlage der hellenischen Cultur, ein thatsächliches Verhältniß ausspricht? Ist dann nicht die Beziehung auf den Occident, das Zusammengehören, die Verknüpfung Beider im Wesen des Orientes gelegen, seine selbstständige Geltung nicht einfach abgeschnitten? Und daß jene Bezie-

hung existirt, bürgen nicht dafür gerade die Kunstdenkmäler der verschiedenen Völker des Alterthumes, bei welchen wir überall auf die gleichen Gedanken, die gleichen Formen stoßen? Um diese Identität der entwickelten Cultur des Orientes mit den Anfängen unserer Bildung zu beweisen, bedarf es nicht erst der neuerlichen Wiedererweckung des vielfach citirten Sipahi im brittischen Heere, welcher bei dem Anblicke der ägyptischen Denkmäler sich in die Heimat an den Ganges zurückversetzt fühlte; wir geben die Einheit der ursprünglichen künstlerischen Gefühlsweise, auf welche uns bereits die Weltverbreitung der Grabhügel führte, bereitwillig zu, umsomehr als es zu ihrer Anerkennung nicht einmal des Glaubens an ihre äußere Fortpflanzung von einer Region in die andere, sondern der bloßen Annahme einer gleichen Organisation der Volksstämme und einer analogen Naturumgebung bedarf. Noch mehr: Wir müssen Ritters Worten beipflichten, wenn er sagt: „Asien und zwar die Mitte Asiens (von Kapp mit einer riesigen Akropolis verglichen) und kein anderes Ländergebeit sonst, konnte das große Erziehungshaus der Kindheit des Menschengeschlechtes sein, das die verschiedenen Völkerschaften mit dem nothwendigen Hausgeräthe und derselben Mitgift an Cerealien, Hausthieren, Lebensweisen, Urreligionen u. s. w. aus der Heimat zu versehen im Stande war, weil solche Mitgabe überall nur wiederum in verwandten Räumen keimen, Wurzel schlagen und gedeihlich sich entfalten konnte." Wir glauben mit ihm an eine fortgesetzte Verbindung des östlichen Europa mit dem Herzen von Asien und an die wichtige Rolle, welche die Stufenländer des Oxus und Jaxartes gegen den Spiegel des kaspischen und schwarzen Meeres hin in der Völkerwanderung und Völkerbildung spielen. Verglichen aber mit den Einwirkungen der lebendigen Naturumgebung auf die Eingewanderten halten wir jene Rückerinnerungen an die Urheimat für wenig bedeutend und einflußreich. Nicht, was die Völker mitbrachten, wie sie die Natur ihres gegenwärtigen Wohnlandes auffaßten und verarbeiteten, dieß bestimmt ihren Charakter und ihre Geschichte. Wir glauben daher nur in unserem Rechte zu sein, wenn wir auch bei der Annahme von Völkerwanderungen als einer allgemeinen Erscheinung und von der Übersiedlung aus der Urheimat weg als einer nothwendigen Bedingung für das geschichtliche Leben bei unserem Satze beharren, daß wie überhaupt, so auch für den Orient nicht die Beziehungen zu nachfolgenden Völkern die Richtpunkte der Betrachtung abgeben dürfen. Die Bedeutung seines Lebens erklärt sich am besten und natürlichsten aus seiner eigenen Natur. Und diese Natur des Orientes ist, um einem glücklich geschaffenen Namen sein Recht zu lassen, die potamische Welt. Im Oriente spielt die Ge-

schichte an Flußrändern, wie nachmals am Mittelmeere und in neuerer Zeiten auf dem unermeßlichen Ocean.

Der Ganges, Symbol und Grundlage der indischen Bildung zugleich, mit seinem heiligen Mesopotamien, vom Ganges und dem Yamuna gebildet, dann weiter westlich das Doppelstromland des Tigris und Euphrat, auch in der christlichen Sage als der Schauplatz des Paradieses gepriesen und endlich das geographisch zu Afrika geschlagene, historisch jedoch zum Oriente gehörige Nilthal — diese drei Stromgebiete bilden die ältesten Stätten höherer menschlicher Gesittung und kräftigeren geistigen Lebens. Jeder dieser Ströme, bereits ursprünglich durch Delta's u. s. w. bedeutsam vor anderen Flüssen herausgehoben, für die angrenzende Landschaft wahre Lebensspender, in ihrem Charakter die Natur der Anwohner, die Eigenthümlichkeit ihres Wesens vorbereitend (wie z. B. der unter einer Eisdecke im Schimmer von tausend und tausend Eiszapfen hervorbrechende, an Glanz mit der Sonne wetteifernde Ganges die üppige Phantastik der Hindus, der Gesetz und Regel auch bei seinen periodischen Überschwemmungen liebende Nil die abgemessene schweigsame Ruhe der Ägypter), stellen aber auch zugleich die Grundlage der Cultur vor. Nicht bloß an, aus ihnen entsprießt ein geistiges Leben, welches schon durch seine Gebundenheit, Ausschließlichkeit, geringe Verpflanzbarkeit auf den localen Ursprung hinweist.

Entsprechend der divergenten Natur dieser Ströme ist auch die Bildung, die wir an den Ufern jedes einzelnen antreffen, innerlich verschieden und nimmermehr so leichtweg in eine Masse zusammenzuschlagen, wie es hinsichtlich Ägyptens und Indiens nicht selten geschehen. Doch auch des Gemeinsamen und Übereinstimmenden gibt es so Manches, in demjenigen, was mangelt sowohl, als was die Eigenthümlichkeit der potamischen Welt ausmacht. Zunächst wäre das strenge Festkleben am „Localen" zu bemerken, die ausschließliche Beherrschung des Bewußtseins durch die bedeutsamen Elemente der unmittelbaren Naturumgebung, so daß von der absoluten Bedeutung dieser Natur alle Gedanken erfüllt erscheinen, nichts an den Geist gelangt, außer es wird an dieselbe angeknüpft, und die gesammte Welt im Bilde der localen Natur angeschaut wird. Diese ist die nothwendige Vermittlung, der Durchgangspunkt, der Mikrokosmos. So ist der Nil das „Eins und Alles" der Ägypter, so wurde der Ganges in den Himmel der Hindus versetzt, und ihm eine Hauptrolle in der Kosmogonie zugewiesen.

Daraus folgt die Unverständlichkeit dieser localen Cultur für alle Nichteinwohner, das Räthselhafte und Geheimnißvolle, welches sie in den Augen der Späteren und Entfernten erhält, der Mangel an reinen

heroischen Gestalten (weil in jedem Mythus die allgewaltige locale Naturmacht durchbricht) und endlich die **Symbolik** in der Weltanschauung und Kunstform. Das eigenthümliche Merkmal des Symbolischen, die Unangemessenheit zwischen dem Gedanken und dem Bilde, das Überragen des Ersteren, muß da nothwendig zutreffen, wo einerseits das Bewußtsein nur in der localen Natur lebt und doch weiter auf der anderen Seite zu allgemeineren Anschauungen, zur Welt- und Gottesbetrachtung getrieben wird, ohne auch dafür andere feste Gestalten als die localen zu finden. So wird die Bedeutung der letzteren vergrößert, sie über ihre natürliche Geltung hinausgehoben, die bekannte Vieldeutigkeit, Dunkelheit und schwankende Bewegung der orientalischen Ideen herbeigeführt.

Wollten wir der Untersuchung vorgreifen, so würden wir hier bereits in der Verschiedenheit der geographischen Grundlage den nothwendigen Gegensatz zwischen dieser und den folgenden Kunstperioden aufweisen können. Am Gestade des befreienden Meeres mußte die Bildung eine andere Gestalt gewinnen, mußte das Verhältniß des menschlichen Geistes zur Natur eine Verschiebung erleiden. Es ist in der „potamischen Welt" begreiflich, daß die thatsächliche Gewalt von Naturelementen, welche die Landschaft neu schaffen, in die materielle Existenz des Menschen so tief einschneiden, dieselbe bedingen und regeln, auch in der allgemeinen Anschauung der Dinge einen hervorragenden Platz einnimmt, der Angelpunkt für das geistige Bewußtsein wird, um welchen sich alles dreht; nicht weniger begreiflich ist es aber auch, daß der Meeresanwohner, nicht auf die Allmacht der Natur, sondern auf die eigene Kraft angewiesen, statt des festen **Bodens** die weichende See unter den Füßen, tagtäglich Zeuge des Kampfes gegen das trotzige Element und des Sieges über dasselbe, das Auge schon ursprünglich auf das Endlose und Unbegrenzte gerichtet, in seinen Anschauungen und Ideen wesentlich verschieden bestimmt wird. Kaum dürfte er mehr, auch materiell aus der Abhängigkeit von einem bestimmten Naturelemente gerissen, in der Verehrung des Localen beharren, hier im Symbole das Bild der Weltordnung erblicken. Selbst sittlich geworden, werden auch die Lebensmächte für ihn die Gestalt sittlicher Persönlichkeiten annehmen, die Natur ihm humanisirt erscheinen. Doch wie gesagt, dieß Alles wird deutlicher aus der Untersuchung der einzelnen Welten selbst erhellen; darum wollen wir uns hier nur noch auf die einzige Bemerkung beschränken, daß bei dem Vorwalten bestimmter Naturmächte als allgemeiner Wesenheiten im Bewußtsein, bei dem Ineinsleben mit der Landschaft, diese auch in der Kunstsphäre eine hervorragende Geltung

gewinnen muß. Da nun die Architektur und unter den poetischen Kunstgattungen die idyllische Dichtung ihr Wesen in der Verklärung der landschaftlichen Natur finden, so wird es keineswegs auffallen, daß gerade diese beiden Kunstgattungen in der potamischen Welt des Orientes der sorgsamsten Pflege genießen und den Kern der künstlerischen Bestrebungen daselbst bilden.

Vierter Brief.

Indien. Die landschaftliche Natur. Das Volk. Gesellschaftliche Zustände. Die Religion. Die indische Weltanschauung als Grundlage der indischen Kunst.

Wir beginnen mit dem ersten Gliede der potamischen Welt — mit Indien.

Fremd und in sich abgeschlossen, ohne historischen Zusammenhang mit dem Westen und deßhalb dem unmittelbaren Verständnisse entrückt, wie die Welt der Hindus vor uns liegt, muß es unser erstes Geschäft sein, die indische Natur in einigen wenigen verdeutlichenden Umrissen kennen zu lernen. Wir würden uns den Weg zum Begreifen der künstlerischen Wiedergeburt der indischen Natur versperren, zögen wir nicht auch die unmittelbare Gestalt der letzteren in den Kreis der Betrachtung. Ohne irgend welchen Anspruch auf Vollständigkeit oder Originalität, wollen wir, von Ritter's kundiger Hand geleitet, versuchen, das für die Entwickelung der Phantasie Bedeutsame in der landschaftlichen Natur des „orientalischen Italiens" hervorzuheben.

Im Norden von dem enggedrängten Gebirgszuge des glanzvollen Himalaya überlagert und wie durch eine Mauer von Centralasien abgeschnitten, im Westen durch den Indus und die Flugsandwüste des Sind scharf abgegränzt, so daß nur im Nordwesten ein freier Zugang sich öffnet, an Umfang dem halben Europa gleichkommend, in sich selbst wieder in ein breites, mächtiges Stammland und eine angefügte, nach Süden spitzig verlaufende Halbinsel gegliedert — so tritt uns Vorderindien seiner allgemeinsten physikalischen Beschaffenheit nach entgegen. Die eben erwähnte Gliederung des Landes in das nördliche Hindustan und das südliche Dekan, bereits in den alten einheimischen Schriften anerkannt und auch historisch wichtig, ist durchgreifend und nach jeder Seite hin wegen des offen ausgesprochenen Gegensatzes der beiden

Glieder zu rechtfertigen. Während im eigentlichen Hindustan das Land vom Himalaya terrassenförmig bis zur Gangesebene niedersteigt, in Formen und Structur mannigfach, in der Gestalt ein tiefer, ebener Kern — das Flußland — von hohen Gebirgen eingerahmt, hebt sich die Plateaulandschaft des Dekan wie eine gleichförmig erhabene Insel aus dem tiefliegenden, culturtragenden Küstensaume empor, einförmig, ohne alle bedeutendere Einschnitte, ohne Küstenentwickelung und Thalbildung, in seiner allgemeinen Configuration einfach und monoton, wie in seiner geognostischen Construction. Auf Hunderte englischer Meilen kann man die gleiche Gebirgsformation ununterbrochen verfolgen. In Norden wird dieß riesige Tafelland vom Vindhyagebirge, zu beiden Seiten von den Ghats getragen, an seiner gleichmäßig zulaufenden Südspitze hat es die altberühmte Löweninsel Ceylon zum Ausläufer. Hindustan, die Bramanenheimat, das classische Land der Hindus, jenseits dessen südlichen Grenze, dem Vindhyagebirge, das Land der Barbaren beginnt, erhält seinen Charakter vom Himalaya und dem heiligen Ganges. Im Himalaya hat der letztere wie alle übrigen Flüsse Hindustans seinen Ursprung. Doch nicht deßhalb allein gilt der Himalaya den Hindus für heilig und bildet das Ziel zahlreicher Pilgerfahrten. Auch an sich nimmt er eine hohe Stelle in der Religion der Hindus ein. Hier ist der Göttersitz — Kailasa und der strahlende Meru, in mythischer Unbestimmtheit gedacht, das Centrum der Erde, in seiner goldglänzenden Oberfläche ein blendender Sonnenspiegel, der Knoten, von welchem die Länder der Erde wie Blätter, sowie die vier großen Ströme Asiens ausgehen; hier am Himalayagipfel ist der Thron des Weltordners Indras, hier in den Eiszäpfen der Gletscher und Schneegewölbe verehren die büßenden Pilger des großen Sivas Haupthaar, in den Alpenquellen offenbart sich ihnen eine reiche Götterschaar. Der religiösen Bedeutsamkeit des Himalaya entspricht sein ästhetischer Eindruck. „Auf 40 Meilen bereits sichtbar übt er durch seine zahllosen Zacken und zerrissenen Formen, seinen schimmernden Schneeglanz und die Palmenwälder an seinem Fuße von der Ebene Hindustans aus gesehen, einen magischen, beinahe betäubenden Reiz.“ Grandios wie sein Umfang — man denke sich ein Alpengebirge von Böhmens Grenze bis an das Gestade der Ostsee — und wie seine vertikale Höhe, wodurch die Polarwelt dem Äquator um 30 Grade näher gerückt wird, ist auch die Schöpfung, die ihn bedeckt, und seine Wirkung auf das menschliche Gemüth.

Am Berge Meru aus Sivas Haupte entsprungen und durch sein lockiges Haupthaar vielfach gehemmt und gewunden dreipfadig fließend, verläßt der Ganges bei Hurdwar, dem Wischnuthore, und hochberühm-

ten Wallfahrtsorte (und Marktplatze) den Himalaya, verliert hier seine wilde Gebirgsnatur und tritt in das hindustanische Tiefland ein. Im Vereine mit dem ursprungsverwandten Yamuna bildet er das Doab oder Mesopotamien, den Centralpunkt indischer Cultur, nimmt den letzteren bei Allahabad auf, wo die entsühnende Kraft der Fluthen den höchsten Grad erreicht, und endigt seinen langen Lauf an zahlreichen Residenzen und heiligen Städten vorüber, in „hundert Mündungen“ (Sunderbund) im bengalischen Busen. Vom Naturreichthum am Gangesufer, von den seltsamen Naturkontrasten und der üppig wuchernden Naturphantastik, welche die Kunstphantastik der Hindus so wirksam einleitet, wird seiner Zeit gesprochen werden, hier beschränken wir uns auf die Angabe seiner cultur- und kunsthistorischen Bedeutung. Die prachtvollen Residenzen der brahmanischen Fürsten, vielbesungen in der heimischen Poesie, der Schauplatz der Dramen des Kalidasas und uralter epischer Kämpfe, sie erhoben sich hier alle in dichtgedrängter Reihe von Hurdvar bis in die Landschaft von Behar an den Ufern des Ganges und Yamuna, und so auserlesen ist die Lage an den Doppelströmen, daß auch die mohamedanischen Horden, die Feinde brahmanischer Gesittung, an dem klassischen Boden der letzteren festgebannt blieben und ihre neuen Hauptstädte Delhi, Agra auf den Trümmern der alten anlegten. Von Hurdvar beginnend stoßen wir zuerst auf Hastinapuras, bereits im zwölften Jahrhundert vor Christo blühend, das Troja im indischen Epos, dann Indraprasthra und Mathura, strotzend von Marmor und Gold, ihre Tempelschätze selbst für die beutesüchtigen Ghaznawiden unermeßlich, Krischna's Geburtsort und Schauplatz seiner Thaten als Hirtengott. Am Eingangspunkte der beiden Ströme liegt die Gottesstadt Allahabad, jedoch erst im späteren Mittelalter erbaut, dafür im Nordosten des Ganges das unbesiegbare Ayodhya (Oude), dessen Ruinen meilenweit den Boden bedecken, dessen Herrlichkeit bereits der Ramayana preist. Palast reihte sich an Palast, Tempel an Tempel. Niemand war hier ohne Ohrgehänge, ohne Kranz, ohne Halskette, Wohlgerüche und kostbare Kleider. Weiter östlich tritt uns das glänzende Benares mit seinen Tausend Pagoden, in weitem Bogen am Ganges gebaut, entgegen. „Kaum vermag sich ein Reiter durch das Gedränge des Volkes, der Bettler, Kranken und Pilger, die vor unzähligen Fakirhäusern mit fratzenhaften Idolen und Klingklang schlechter Musik, haufenweise stehen, hindurchzuwinden. Affenschaaren, die man als heilige Thiere gewähren läßt, bespringen die Dächer, und heilige Stiere, denen kein Leids in ihrer Freiheit geschieht, beengen die an sich schon schmalen Straßen durch ihren langsamen feierlichen Schritt.“ Dazu muß man sich (wenigstens

für das Alterthum) eine tägliche Pilgerbevölkerung von 10.000 bis 100.000 Menschen in Bewegung, das ganze Gangesufer mit Marmortreppen, die zum Strome herabführen, Pagoden, Hallen, Pavillons u. s. w. wie übersäet denken. In Behar endlich bei Patna erhob sich die blumenreiche Stadt Palibothra, 2 deutsche Meilen lang, mit 64 Thoren und 570 Mauerthürmen, die Residenz der tugendhaften Magadhakönige, der Schauplatz der reformatorischen Thätigkeit Buddha's Gautama's. Wie die Riesenstädte am Euphrat und Nil, wie die Sitze classischer Bildung, wie wahrscheinlich einstens auch unsere Metropolen, so ist auch die Städteflur am Ganges untergegangen. Sie bedeckt in wüsten Trümmern das anliegende Land und fand ihr Schicksal darin, daß sie das Material für die neueren mohamedanischen Residenzen bot. Noch bewahrt aber der Ganges seine heiligende Kraft, noch ziehen Pilger aller Kasten aus ganz Indien seine Ufer entlang, in seinen Fluthen ihre Sünden abzuwaschen, noch sind zahlreiche Fakirs damit beschäftigt, das lieblich süße, ein ganzes Jahr sich frisch erhaltende Gangeswasser bis an die Südspitze Indiens zu tragen, noch wird auf das Gangeswasser wie auf eine lebendige Bibel geschworen, und bildet die Gangesgegend das religiöse Centrum wie den Mittelpunkt des Verkehres für ganz Indien.

Indem wir dem Gangeslaufe folgten, betraten wir das Land der Prasier, welches ostwärts von Allahabad beginnt; die westlichen Länder im Norden der Vindhyaberge bis an die Schlangenländer des Indus begriff die Wissenschaft der Hindus unter dem Namen des Mittellandes ganz analog mit der Natur, welche gleichfalls im südlichen, bergigen Theile Hindustans einen besonderen Typus der Landschaft aufstellt. Ohne uns in die Charakteristik dieses Hochlandes einzulassen, erwähnen wir nur der Grottentempel auf dem Plateau von Malva, den nördlichsten, die uns bekannt geworden, und des Berges Abu, eines einsamen Piks im südwestlichen Ausläufer der Vindhyagebirge (Aravalli). Eine Reproduction des Himalaya in der religiösen Welt (in der That auch nach einer Mythe von einem Büßer aus dem Himalaya hierher verpflanzt) bildet der Abu eine Art Montserrat der indischen Büßer und zugleich den Schauplatz der zweiten Schöpfung, nachdem der Frieden der ersten durch Titanenkämpfe gestört worden. Südlich vom Vindhya beginnt nach alten Vorstellungen Dekan, insbesondere durch den „lieblichen" Nerbudastrom von Hindustan geschieden, welches letztere dadurch, daß der in den Ganges sich ergießende Sone einen gleichen Ursprung mit dem Nerbuda hat, thatsächlich zu einer Insel geschaffen wird. Nur geringe steht der Nerbuda dem Ganges an Culturbedeutung nach. Gleich

diesem zuerst ein reißender Bergstrom, durchfließt er unterhalb seines Durchbruches aus dem Gebirge ein hochcultivirtes Gestadeland, eine wahre Kornkammer, und bildet schlammreich die fruchtbare Niederung von Guzurate. Natur und religiöser Sinn wetteiferten, diese Culturbedeutung des Nerbuda in Monumenten zu verewigen. Von den herrlichen Banjanen- und Mangowäldern, von den wogenden Lotoshainen, in Rosenroth, Blau und Weiß prangend, von den Pfauen, grünen Tauben und Affenschaaren reden wir noch nicht; doch verdient der Erzvater aller Banjanen, der uralte Kubbir-bur mit seinen Tausend und Tausend Stämmen und seinem Riesenschatten, breit genug, um ein Heer von 7000 Mann zu überwölben, in der Nähe der Nerbudamündung schon hier eine besondere Erwähnung. Die Quellen des Nerbuda, die Flußinsel Ongkar Mandatta oberhalb Nemaur mit dem geheimnißvollen Dienste Mahadeos als einsilbiger Om und endlich der Austritt des Nerbuda aus der Bergwildniß sind den Hindus heilig, vielbesuchte Wallfahrts- und Badeorte, und durch zahlreiche Tempel, an Heiligkeit mit den Gangespagoden wetteifernd, geschmückt. Überhaupt beginnt hier an der Westküste Dekans die Heimat der Grottentempel. Sie kommen auch anderwärts vor, doch nirgends so ausgezeichnet und gehäuft wie in dem Nordwestzuge der Ghats, wo wir in einem Athem außer den Grotten auf den Inseln Salsette und Elephanta noch die Grotten von Carli, Nassuck, Mhar, Adjunta, Pandulena und endlich die Wunder von Ellora aufzählen können.

Wie bereits erwähnt, scheiden im Osten und Westen die Ghats den Cultursaum an der Küste von Malabar (im Westen) und Coromandel (im Osten) von dem mittleren Hochlande Dekans, wohin brahmanische Bildung nur im geringen Grade gedrungen, wo Aboriginerstämme noch in zahlreicher Mannigfaltigkeit vorkommen, unter diesen besonders hervorragend das Hirtenvolk der Tudas, mit kaukasischem Profil, athletisch schön gebaut, einem einfachen, an das Germanische erinnernden Naturdienste sich hingebend. Die wunderherrlichen blauen Berge Nilgherri am Südende des Mysoreplateaus reichen beiden Ghats die Hand. Erst neuerlich 1819 entdeckt, vervollständigen die Nilgherris das Bild scharfer Contraste, welches uns Indien bei jedem Tritte bietet. „In der Nähe des Äquators werden wir plötzlich in den milden Winter Südfrankreichs versetzt, wo sich dünne Eiskrusten auf dem Wasserspiegel bilden, die Lerche und die Nachtigall singen, wiesenreiche Berghöhen sich wiederfinden, eine gleichförmige Temperatur mit durchgehender Kühlung vorherrscht, die Luft so rein und elastisch ist, daß das Venusgestirn wie Mondlicht glänzt, und die menschliche Stimme meilenweit reicht — ein wahres Alpen-

paradies wird dem Blicke geboten. Doch ist dasselbe von einer giftigen Fieberzone umkränzt, durch häßliche Sumpfwaldungen von den in der Temperatur um 30 Grade höheren Niederlanden geschieden.

Am Südende Dekans gelangen wir abermals zu einem Knotenpunkte indischer Cultur. In Madhura stehen noch die Ruinen der alten Panduidenresidenz. Die Insel Ramisseram, wo sich Gott Rama nach Ceylon einschiffte, um die dämonischen Rakschas zu vernichten, ist ein vielbesuchter Wallfahrtsort; die Insel Ceylon endlich steht in der indischen Cultur- und Religionsgeschichte im ersten Vordergrunde.

Wie reich bevölkert und sorgfältig bebaut die Löweninsel, das mythische Lanka, das verderbte Taprobane war, beweisen die Überreste, welche sich noch von dem alten Irrigationssysteme erhalten, zeigen die Canalbauten, künstlichen Seen und Schleußen. Gegenwärtig versumpft, dienen diese Niederlande Alligatoren zum Aufenthalte, wie Elephanten die Ruinen der alten Königsstadt Anurahdepura, ehemals „eine Welt von Monumenten", die Terrassenbauten, Grottentempel und Pfeilerwälder in Besitz genommen haben. Diese Trümmerhaufen werfen ein gar trübes, undeutliches Licht auf Ceylons Vergangenheit, welches nicht heller wird, wenn man es auf die Religionsverhältnisse der Insel richtet. Ein Hauptsitz des Buddhaismus, wovon noch Buddhas Zahn in Kandy bewahrt, Mirakel wirkend, und Buddhas Fußtapfen auf dem vielbesuchten Adamspik Zeugniß geben, hat Ceylon dennoch von der Zeit der Verbreitung desselben, von seinen Schicksalen und den vielfachen Kämpfen mit den religionsfeindlichen Malabaren nur eine dunkle Erinnerung zurückbehalten.

Von Ceylon auf Dekan überspringend verfolgen wir nun die Ostkette der Ghats nach Norden, wie wir früher die Westkette nach Süden geleitet haben. Bei gleicher Beziehung zum mittleren Hochlande ist doch die Ostkette von dem westlichen Zuge wesentlich verschieden, nicht blos in der Structur, sondern auch in der äußern Form. Sie bildet nämlich keinen ununterbrochenen, massigen, mit der Küste parallel laufenden Zug, sondern zeigt sich vielfach von Stromschwellen durchbrochen, und in Kettenreihen aufgelöst. Gleich das erste Stromgebiet, das uns auf der Küste von Coromandel entgegentritt, jenes des Cavery, ist culturgeschichtlich wichtig. Analog dem Nile, zuerst in wilden Katarakten herabstürzend und dann in Tanjore in einem Delta ausmündend, hat er auch für die anliegende Landschaft, namentlich Tanjore die gleiche Culturbedeutung. Von seiner Irrigation ist der Ausfall der Ernte bedingt, daher denn auch nach langer Dürre Pilger die Katarakten umlagern, durch Opfer den trotzenden Wassergott zu erweichen suchen, und in Jubel

ausbrechen, wenn endlich die frische Wasserfülle aus den Felsspalten hervorbricht. Für die belebende Bildungskraft des Cavery sprechen die zahlreichen Tempelruinen im Gebirge und der blühende religiöse Zustand Tanjores, wo fast jedes Dorf seine Pagode besitzt und die Brahmanenkaste in ungestörter Herrschaft sich erhalten hat. An den sogenannten 7 Pagoden der Felsenstadt Mahamalaipur, nördlich von Sadras und den nur wenig culturfähigen Stromgebieten des Kistna und Godavery vorüber (welcher letztere beinahe von einem Ocean zum anderen reicht und in seinem oberen Laufe das Land der Romanze berührt, wo Rama seinen Zug gegen die Ravanas begonnen) und an Aboriginersitzen gelangen wir an das wasserreiche Orissa im nördlichen Dekan, den Lieblingsaufenthalt der Götter, ihr Eigenthum und deßhalb kein Land der Eroberung, ein wahres Tempelland, das strenge am Brahmanismus festhält und eine Reihe der großartigsten Architekturwerke aufweist. Von den 4 heiligen Tempelorten Orissas ist jener von Puri Jagganada oder Jaggernaut, nach seinem Hauptidole so benannt, am meisten in die allgemeine Kenntniß übergegangen. Von Orissa nordwärts wandelnd kommen wir in das Gangesland und haben somit unsere Rundreise um Indien vollendet.

Schon das bisher Erörterte dürfte hinreichen, die landläufige Vorstellung, als ob wir es mit einem bloßen Lande zu thun hätten, zu widerlegen, und für Indien den Namen einer Welt, in dem Sinne, in welchem wir von einer antiken, viele Länder umfassenden Welt z. B. sprechen, zu vindiciren, wozu es seine große Ausdehnung sowohl, wie die Gliederung in selbstständige Theile, die überaus große Mannigfaltigkeit in der räumlichen Beschaffenheit berechtigen. Auch dieß wird wohl dem Begreifen näher gebracht sein, daß die indische Welt mit Recht als eine potamische Welt, die indische Bildung als eine den Strömen entsprungene, an diesen emporgewachsene charakterisirt worden, selbst dann, wenn das Verbot der Meeresschifffahrt für den Hindu erst einer späteren Zeit angehört, daß ferner die strotzende Fülle der Natur den bacchantischen Taumel im Naturgenusse, die Befangenheit des Volkes in der Empfindung und Anschauung der übermächtigen Natur wirksam vorbereitet, und in dieser Landschaft das religiöse und ästhetische Element vor dem politischen, das beschauliche Leben vor dem praktischen, der Genuß vor der Arbeit, das Denken vor dem Handeln nothwendig vorwalten mußte.

Noch bleibt uns aber, ehe wir zum Volke und seinen Zuständen fortgehen, übrig, den Blick auf die Flora und Fauna Indiens und auf einzelne Contraste im Auftreten der Natur zu richten. Wir können bei

dieser Gelegenheit nicht umhin, unser Bedauern darüber auszudrücken, daß wir nicht landschaftliche Ansichten mit vorzugsweiser Berücksichtigung des ästhetischen Charakters der einzelnen Schauplätze der Geschichte aufgefaßt — ein Seitenstück zu Unger's Ansichten der Vorwelt — den Hilfsmitteln der Kunstgeschichte beizählen können. So spärlich auch die letzteren gesäet sind, so Vieles auch noch fehlt, daß die Kunstgeschichte in den Kreis der allgemeinen Bildungsfächer eintreten könnte, — zunächst der Wille, in der Geschichte der Menschheit etwas anderes zu schauen, als den Kirchhof der Leidenschaften: so ist dennoch kaum ein Mangel fühlbarer, als jener an bildlichen Darstellungen der landschaftlichen Elemente, aus welchen sich die ästhetische Anschauung der einzelnen Völker aufbaut.

Die Leichenkittelfarbe des Himmels, welcher unser Blick die gute Hälfte des Jahres über begegnet, die selbst wenn dichten, doch kleinlich unscheinbaren Kornfelder, die verkrüppelten Obstbäume, so recht geschaffen zur Bewahrheitung des Spruches, daß das Nützliche der Schönheit entbehren könne, die düster einförmigen Nadelhölzer, kahl und mager, als hätten sie sich niemals eines rechten Sommers erfreut, die langweiligen Pappeln, als Staubfänger an unsere Straßen gestellt, lassen uns schwer die Lebensfülle ahnen, welche die Pflanzenwelt unter günstigeren Verhältnissen erreichen kann. Wir verkennen nicht den poetischen Reiz unserer Laubwälder, die Sabbatruhe im Eichenhaine; doch wie gestaltet sich jener für den Beschauer? Wird er sich selbst entrückt und zum Gefühle der unmittelbaren Einheit mit der Natur fortgerissen, oder nicht vielmehr auf sich zurückgewiesen, zum innigen Gefühle, zur Sentimentalität gehoben? Der poetische Reiz unserer Pflanzenwelt besteht vorzugsweise darin, daß sie das subjective Leben der Empfindung im Menschen weckt, die Innerlichkeit, Innigkeit hervorruft, wofür auch noch das Malerische der nordischen Landschaft im Gegensatz zum plastischen und architektonischen Aussehen der südlichen und orientalischen als Beweis herbeigezogen werden kann. Übrigens bedarf es nur eines Blickes auf unsere wohlverwahrten Häuser und festgeschlossenen Fenster, eben nur groß genug, uns an die Existenz der lichtvollen Natur zu erinnern, um die Überzeugung zu gewinnen, daß wir uns auch ohne den unmittelbaren Genuß der landschaftlichen Natur zu behelfen wissen. Selbst im heiteren Süden Europas reicht ihr Reichthum und ihre Kraft nicht weiter, als daß sie zum unbefangenen Genusse der eigenen Kraft einladet, sie erreicht nicht das Gemüthliche der nordischen Natur und führt nicht zum tiefsinnigen Sichversenken in das menschliche Wesen, sie ist aber ebenso weit entfernt vom selbstvergessenen Leben in und mit

der äußeren Natur. Ein selbständiges, das Bewußtsein gänzlich umstrikkendes Dasein führt die Pflanzenwelt allein in den Tropen, im historischen Oriente. Sie unterordnet sich hier den Menschen, indem sie seine Arbeit überflüssig, ihre Bändigung durch Betriebsamkeit unmöglich macht, sie überschüttet ihn mit materiellem Reichthum, doch stellt sie stets das Maß ihrer Spenden ausschließlich dem eigenen Belieben anheim; abringen läßt sie sich nichts, am wenigsten ertrotzen. Sie äußert eine solche Lebensfülle und Productionskraft, daß alle menschliche Thätigkeit darneben spurlos verschwindet, und zeigt in ihren Formen und Gestalten neben der Lust an scharfen Contrasten und keckem Verspotten aller Gleichförmigkeit solch eine übersprudelnde Phantasie (man denke nur an die seltsamen Gebilde der Schlingpflanzen), daß sie den menschlichen Geist in seinem Streben nach Verklärung der Natur unwillkürlich dominirt und bei ihr zu verharren zwingt. Wie in der materiellen Sphäre erspart die Natur auch in der geistigen Welt dem Menschen die Arbeit und läßt ihn auch hier ihren Fesseln — es sind dieß freilich nur Blumenfesseln — nicht entrinnen.

Man hat, um auf Indien zurückzukommen, die indische Phantasie geistreich die Metaphysik der Blumenwelt genannt. Kaum konnte die ungemeine Bedeutung der Flora für das Hinduleben treffender bezeichnet werden. Wie uns, vollgefüllt von den Bildern menschlicher Thätigkeit, bei jedem Blicke in die Natur hinaus die innige Beziehung auf das menschliche Sein anheimelt, so fand gerade im Gegentheile der Hindu die Typen seines Wesens in der Pflanzen- und Thierwelt vorgezeichnet. Und mit Recht, sofern thatsächlich diesen Naturreichen hier eine größere Kraft, Lebensfülle und giltiger Einfluß innewohnt, als der menschlichen Persönlichkeit. Wie könnten wir freilich, für welche die Natur aus monatelangem Schlafe nur erwacht, um nach kurzer Frist wieder zu erstarren, die bannende Gewalt, die betäubende Pracht, das absolute Selbstgenügen der tropischen Pflanzenwelt ahnen; aber eben weil wir dieß nicht können, dürfen wir nicht altklug über das Fremdartige der orienalischen Bildung, die umrankt von dieser Flora oder vielmehr als Ranke an derselben emporwuchs, den Kopf schütteln.

Den Charakter der indischen Pflanzenwelt, wie der tropischen Flora überhaupt, bestimmt die Palme „der König der Gräser.“ Ihre Eigenthümlichkeit, das Vorherrschen ihrer Form in den meisten tropischen Pflanzengattungen ist in vielfachen Reisebildern beschrieben, auch ihre ästhetische Bedeutung von Vischer glücklich enthüllt worden. Riesig hohe Stämme, einfach und ungetheilt, gewaltigen Säulen vergleichbar, tragen wie eine Knospe die Blätterkrone, in spitzigem Winkel zum Schafte sich erhebend, trotz der geringen Zahl der Blätter, oft nur 8

bis 12 Blätter auf 60 Fuß hohen Stämmen, trotz des Mangels an dem leichten Schmucke reich belaubter Äste, durch die ungeheuere Größe der Blätter, ihre Richtung nach oben und ihre Structur majestätisch. Die Blätter lispeln und säuseln nicht, sie rauschen mächtig und mahnen an den fernen Donner. So gewahren wir inmitten der strengen Gebundenheit, fast krystallinischer Regelmäßigkeit ein reiches, ehrfurchtgebietendes Leben, gerade so wie bei der Palme Alles dem Geschlechte und der Fortpflanzung dient, der spielende Reiz unseres leichten malerischen Laubes beseitigt ist, doch in dieser Beschränkung welche Kraftfülle — Jahrhunderte lang wächst die Palme bis zur schwindelndsten Höhe und wiederholt sich die Ordnung, daß das Blatt zur Blüthenrispe sich verwandelt, abgestoßen wird, phönixartig im neuen Triebe wieder weiter nach aufwärts führt. Der Hindu unterschätzt nicht die Bedeutung der Palmen. Er erzählt von der architektonischen Cocospalme mit ihren 2 Fuß breiten und 12 Fuß langen Blättern, daß sie zu 99 Dingen diene, tadelt die Hausfrau, welche nicht täglich durch ein ganzes Monat aus den Nüssen Lieblingsgerichte zu bereiten versteht und kennt kein besseres Lob, als wenn er ein Ding „so fruchtbar, so gewinnreich und so schön wie die Cocospalme" findet; der Betelpalme vergleicht er die schönste Frau, im Schatten eines einzigen Blattes der Schirmpalme hat er Platz für seine Tafel. Den Palmen reihen sich als eigenthümliche Flora Indiens die nahrungsreiche Banane, der Paradiesesbaum an. Ihre Blätter sind ein natürliches Tischtuch, in ihrem Stamme paart sich wie im Charakter des Hindu selbst, zarte Weichheit mit mächtiger Fülle. „Dick wie ein Eichenstamm ist er doch so zart, daß man ihn mit dem Finger durchbohren könnte." Dann der Mangobaum, dessen Schatten im Sommer kühlt, an kalten Tagen, weil das dunkelgrüne dichte Laubdach die frostigen Winde abhält, wärmt, dessen Goldfrucht, dem Reichen ein Leckerbissen, dem Armen eine nahrhafte Speise, an Annehmlichkeit mit dem Schatten wetteifert. Über ganz Indien verbreitet hat er auch deßhalb eine große Wichtigkeit, weil in der Nähe von Mangowäldern so sicher ein Brunnen anzutreffen ist, wie dem Geliebten nahe die Geliebte. Der Liebesgott taucht in die Mangoblüthen seinen Pfeil, Mangogärten sind der Hauptschmuck der Landschaft im alterthümlichen Epos. Endlich gehört hierher die Krone der Baumwelt Indiens, die ewig sich erneuernde, räumlich unendliche Banjane, von welcher uns bereits der Kubbir-bur am Nerbudastrome ein bezeichnendes Beispiel geboten. Vom Indus bis zum Cochinchina heilig, wurde sie zwar nirgends noch in dichten Wäldern beisammen gefunden, steht dagegen in ihrer Vereinsamung desto bedeutsamer als landschaftliches

Heiligthum beinahe an jedem Brahmanendorfe. Die in ihrer Üppigkeit unübertroffene Productionskraft der Banjane ist bekannt. Aus einem einzigen Keime entsprießen im Laufe der Jahrhunderte ganze Wälder, indem von den Zweigen Luftwurzeln berabsteigen, welche neuerdings Zweige treiben und so allmälig in dem seltsamen Gewinde von Haupt- und Nebenstämmen riesige Bogenhallen und Gänge, eine wahrhafte Baumarchitektur bilden. Nutzbringend ist die Banjane nicht im geringsten; desto tiefer ist ihre Einwirkung auf die Einbildungskraft durch ihre unermeßliche Ausdehnung (ihr undurchdringliches Laubdach bietet bekanntlich oft Tausenden von Menschen Schatten), ihre unerschöpfliche Productionskraft und ihren Reichthum an phantastischen Formen, wozu wohl auch ihre constante Bevölkerung: Affenschaaren, Papageienschwärme, Pfauen, Tauben, beutegierige Schlangen, mit den Hinterkrallen ihrer Flughäute zu Tausenden herabhängende Vampyre das Ihrige beitragen mögen. Von Büßern und Mönchen zahlreich besucht gilt die Banjane den Hindus als Lebensbaum, als Bild der Unsterblichkeit und Wiedergeburt, und spielt in der Dogmenlehre eine wichtige allegorische Rolle.

Um das Bild der indischen Pflanzenwelt zu vervollständigen, denke man sich noch diesen Baumwuchs von Parasiten aller Art, der Amervella, Guirlande der Ewigkeit z. B., dem Riesenparasiten in Centralindien, und dem üppigsten Blumenflore umgeben, darunter insbesondere die prachtvolle L o t o s, die göttliche Wasserrose, mit Sonnenaufgang aus den Wässern sich erhebend und ihre großen kreisrunden Blätter auseinanderbreitend, das Symbol der Erde, das Maß der menschlichen Schönheit, der unvermeidliche Refrain jedes Gedichtes, worin so gewiß jeder fünfte Vers der Lotos geweiht ist, wie jeder zehnte dem Elephanten.

Nicht weniger einflußreich auf die indische Bildung und Phantasie ist die Thierwelt. Ein Heerdenleben treffen wir zwar weniger an, auch kein Federvieh, und außer dem B u l b u k, dem Vogel mit tausend Liedern, keinen Singvogel, aber dafür den weißen B ü f f e l o c h s e n, ebenso schnell wie das Roß, und überdieß noch dauerhafter, mit Recht wegen seiner Leichtfüßigkeit dem Zebra gleichgestellt, schreilustige P a p a g e i e n so zahlreich, daß ihre Menge oft die Sonne verdunkelt, und ihr Besuch der Reisfelder die Wirkung einer Heuschreckenverwüstung besitzt, heilige A f f e n, trotz der Heiligkeit nicht weniger lärmend, keck und vorlaut als ihre profanen Brüder anderwärts, die mit dem Reiz des Mährchenhaften geschmückten S c h l a n g e n, den hier zuerst als König der Thiere gedachten L ö w e n und endlich den E l e p h a n t e n, „handbegabt, achtwaffig, zweimal trinkend,“ Lebensgenosse der Götter, Träger der Erde, Wächter der Tempel, Lieblingsbild der Dichter. Den einfältig frommen

Marignola, welcher im 14. Jahrhunderte Indien besuchte, hinderte nur die Achtung vor der Schrift, dem Elephanten den Gebrauch der Vernunft zuzuschreiben, die Hindus dachten kühner und stellten Ganesa, den Gott der Weisheit, mit einem Elephantenkopfe vor. Gleich der Banjane ein Bild der Ewigkeit, wie diese eine vollständige Pflanzenarchitektur, so der Elephant ein architektonisches Thier, dem äußeren Aussehen nach ein wandelnder Bergkoloß, stand er der diesen Formen leicht zugänglichen Einbildungskraft des Volkes sehr nahe und galt dem letzteren wie die ausgezeichneteren Pflanzengatungen Alles in Allem: Frömmigkeit, Mitgefühl und Ahnungsvermögen wurden ihm beigelegt, daß er Sonne und Mond verehre, behauptet, die Verwandlung büßender Seelen in weiße Elephanten gelehrt, der anmuthige Gang der Braut mit dem Tritte eines jungen Elephanten, die Ungelehrigkeit eines Brahmanen mit einem aus Holz geschnitzten Elephanten verglichen. Wie vielfach der Elephant in der indischen Poesie verwerthet wurde, ist jedem Freunde orientalischer Dichtungsweise bekannt. Als das nächste Beispiel wäre die kraftvolle Schilderung aus Nal und Damajanti: der Überfall zahmer Karavanenelephanten durch unbändige Waldelephanten anzuführen:

„Doch wie die Waldelephanten
Gewahrten jene zahmen,
Wuthtrunken und mordgierig
Im Sturm heran sie kamen,
Es stürzten unaufhaltsam
Dahin die grimmig tollen,
Wie losgeriss'ne Felsen,
Die von der Berghöh' rollen;
Den Weg durch Büsch' und Bäume
Sich bahnend wie im Fluge,
So nahten sie am Teiche
Sich jetzt dem Kaufmannszuge u. s. w." (Nach E. Meier's Übersetzung).

Wir haben in der indischen Pflanzenwelt die zierlichsten Formen, den zartesten Farbenschmelz neben erdrückender Uippigkeit und maßloser Productionskraft erblickt, neben strenger Gebundenheit in den Formen die ausschweifendste Verschwendung. Die Thierwelt bot uns ein ähnliches Beispiel unendlicher Lebensfülle und übermächtiger Kraft. Vom „süßen Koil, dem weisesten der Vögel, der Liebe Boten, dem melodischen Waldsänger" (Urvasi 4. Act) geht der unermeßliche Gestaltenreichthum bis zu den Elephantenungethümen, verwandter früheren Schöpfungen als der gegenwärtigen Erde, ohne daß scharfe Contraste, schroffe Gegensätze, vorzugsweise aber das Streben, der menschlichen Persönlichkeit keinen anderen Spielraum als den der Einordnung in diese fertige göttliche Thierwelt zu lassen, dabei gespart würden. Im Einklange mit dem

Charakter dieser lebendigen Welt stehen die klimatischen Phänomene, welche sowohl, was z. B. die allgemeine Windrichtung, die Strömungen anbelangt, als auch in der Aufeinanderfolge der Jahreszeiten, der Beschaffenheit der Atmosphäre u. s. w. Bilder des gewaltsamen Umspringens zwischen Extremen, des unmittelbaren Aneinanderreihens des Entgegengesetzten darbieten. So wissen wir von der Küste von Malabar, daß wenn sich die nordöstlichen Monsuns mit den südwestlichen das Gleichgewicht halten, die Luft süß wie Opium berauscht und den sinnlichsten Reiz weckt, daß nach einer wochenlangen Regenzeit urplötzlich die üppigste Vegetation zauberartig hervorschießt, darauf aber durch den Sonnenbrand alles Grün zum verdorrten Braun versengt wird, die Sehnsucht nach dem Regen den höchsten Grad erreicht: „Der Himmel glüht wie Erz, die Erde wie Eisen." In Travankore stellen sich die Südwestmonsuns, die ganze Natur in Aufruhr versetzend, im Mai ein. Es erfolgen dann wahre Donnerkanonaden, die Luft gleicht einem angefüllten Schwamme, die Erdoberfläche wird mit einer feuchten Salzkruste überdeckt, Bäche verwandeln sich in reißende Ströme und führen Alles, was in ihre Gewalt kömmt, unwiderstehlich den Meerungeheuern als Beute zu. Nach dem ersten heftigen Losbruche hellt sich der Himmel auf, „statt der trockenen Felder, leeren Bäche, staubigem Winde, dürrer Atmosphäre, durch welche die Sonne noch kurz zuvor trübe und roth ihre Gluthstrahlen schoß, werden der Boden saftgrün, die Flüsse vollufrig, die Lüfte rein, balsamisch, der blaue, klarste Himmel überzieht sich mit farbig spielenden Wolken, die ganze Natur ist mit einem Zauberschlage neu belebt."

Im alten Centralindien offenbart die Natur ihren typhonischen Charakter in den Junitagen. Bei tief blauem Himmel brennt die Atmosphäre, Todtenstille herrscht, kein Blatt regt sich, nirgends, selbst nicht im Schatten der Tamarindenwälder wird eine Kühlung geboten. Des Menschen bemächtigt sich eine Art Tollheit, die Vögel mit offenem Schnabel lassen die Flügel hängen, nur der Guckuck schreit heiser — es ist ein Verzweiflungsruf an den im Übermaß des Lebens tödtenden Himmel.

Ausführlichere Schilderungen über das indische Naturleben, welches nur in seinen letzten Grundlagen, keineswegs aber in den Äußerungen seiner Kraft, in seiner Allgegenwart und Allmacht mit der spärlichen Existenz unserer landschaftlichen Umgebung übereinstimmt, kann man in neueren englischen Reiseberichten nachlesen, so namentlich über das den Menschen betäubende, rauschende Thiergewoge in den Junglen (niedriges Walddickicht), wo Schakale, Wasservögel und Insekten ein entsetz-

liches Concert anstimmen, und über das glänzende Nachtleben in Hindustan, wo die den Tag über schläfrige Bevölkerung mit der Thierwelt dann im Lärmen und Schreien wetteifert und Alles bemüht ist, das eraltirteste Lebensgefühl bis zur dumpfen Betäubung in einer Art von Opiumrausche fortzusetzen. Dieß ist die landschaftliche Unterlage für das Volksleben in Indien.

Die Entwicklungsgeschichte des indischen Volkes ist wie alles Werden überhaupt in das tiefste Dunkel gehüllt. Die Bildung wirft alle Brücken hinter sich ab, und trennt sich freiwillig von der rohen Vergangenheit. Taucht aber später die Frage nach letzterer auf, so zeigt sich die Antwort regelmäßig durch die, Individuen wie Völkern eigenthümliche, aristokratische Sucht, durch mächtige Vorfahren zu glänzen, entstellend gefärbt. Die Barbaren und Halbwilden werden Götter, der Fortgang der Geschichte ist kein Aufsteigen und Höherklimmen, sondern ein Niedersteigen vom Himmel zur Erde, ein Versinken vom Frieden und Unschuld zum Kampfe und Verderben, vom goldenen zum eisernen Zeitalter. So viel steht für Indien fest, daß es eine dunkelfarbige, negerartige — äthiopische Urbevölkerung besaß, daß seine Bewohner in vielfache Stämme sich gliedern und endlich daß die Träger der brahmanischen Religion, spätere Einwanderer wahrscheinlich von Kaschmir oder Hochtibet her, allmälig vom Norden nach Süden sich ausbreiteten, die Aboriginer vor sich her drängend, in die Wildniß vertreibend, in jeglicher Weise unterdrückend.

Von den Eingeborenen haben sich zahlreiche Reste erhalten; zu ihnen gehören die Gonds in Gondwana auf dem nördlichen Plateau von Dekan mit wulstigen Lippen und Wollhaaren, welche das Echo und die Wasserfälle als Dämonensitze verehren, die glänzend schwarzen Sour's in Orissa, die Bhils am Nerbuda, wegen des Verbrechens des Kuhschlachtens nach brahmanischer Sage von den Göttern verstoßen, dem Schamanendienste ergeben, früher auch in den Ebenen Hindustans heimisch, durch eindringende Kriegerstämme aber in die unwegsame Wildniß zurück geworfen, die ungleich höher stehenden Puharris südlich vom Ganges, die bereits früher erwähnten Tudas in Nilgherri, ein arkadisches Geschlecht u. s. w. Auch die den Kasten fremden Parias, dem Rechtgläubigen tiefer stehend als das Thier, dürften den Eingeborenen beizuzählen sein und mußten, wie die Farrenkräuter einst vorherrschend in der Flora, einer spätern Pflanzenwelt wichen und am Boden sich verkrochen, so auch sie ihren ehemaligen Alleinbesitz des schönen Landes mit der tiefsten Sklaverei vertauschen. Das herrschende Volk der „Brahmanenhindus" zeigt überall auf dem ganzen Wege seines Vorrückens die gleichen Merkmale, die ursprüngliche Stammeseinheit.

Der physischen Beschaffenheit nach sind die Hindus eher groß als klein, dabei schlank, wenig muskulös und zart — den Helden verunzieren Ohnmachten nicht. Der Frauen Reiz wird durch ihre hilfsbedürftige Schwäche erhöht — das Gesicht ist oval, die Physiognomie constant die gleiche. Der Schönheitszeichen gibt es unzählige: in einem singalesischen Buche werden ihrer 46 angegeben, in den Dichterwerken immer neue und neue Merkmale der Schönheit (zumeist durch Vergleichung mit der Lotos, dem Monde und dem Elephanten gefunden) aufgeführt; das Schönheitsideal ist fest bestimmt, aber freilich für die bildenden Künste wegen des Tappens in allen Naturreichen werthlos. „Reiches Haar wird von der weiblichen Schönheit gefordert, wie der Pfauenschweif, Augenbrauen gleich dem Regenbogen, Augen gleich dem Saphir und den Blättern der Manillablume, Lippen wie Korallen auf dem jungen Laube des Eisenbaumes, Zähne gleich Jasminknospen, der Hals dick und rund wie die Berrigodea, Hüften breit, die Brust fest, und kegelförmig wie die gelbe Kokosnuß, die Taille mit der Hand zu umspannen, die Glieder spindelförmig zulaufend, die Fußsohlen ohne Höhlung, die Haut ohne Knochenvorsprünge, weich und zart.“ Die geistigen Eigenschaften lassen sich schwer generalisiren; gewiß gab es auch hier, und die dramatische Literatur ist dafür der beste Bürge, Abstufungen aller Charaktere und alle Typen in der größten Mannigfaltigkeit vertreten; am allgemeinsten dürfte noch, der physischen Eigenthümlichkeit entsprechend, eine gewisse Weichheit des Geistes vorherrschen, die Leichtigkeit von dem Extreme wilden Fanatismus zum anderen schlaffer Abspannung überzugehen, ein tiefer Sinn für die umgebende Natur, geweckt durch das machtvolle Auftreten der letzteren, doch bei aller Feinheit nicht geschützt gegen das Sichverlieren in Contrasten, jetzt im wilden Taumel das Seltsamste zusammenfügend und mit Wollust im Wunderbaren sich ergehend, dann wieder zur todten Beschaulichkeit zurückgezogen, hier brutal, dort bis zum Lächerlichen empfindsam.

Das Naturgefühl kann den Hindus nicht abgesprochen werden, im Gegentheile offenbart es sich hier in stärkster, in nie wiedergesehener Weise; der Naturgenuß raubt den Athem und mit ihm die Besinnung, die verständige Besonnenheit, die Thiere sprechen, die Pflanzen haben Mitgefühl — man erinnere sich an die zauberhafte Schilderung des Waldlebens im Drama: Vikrama und Urvasi (IV. Act), wo der Held halb in Wahnsinn verloren der in eine Rebe verwandelten Geliebten nachforscht und bei Thieren und Pflanzen nach ihr sich erkundigt:

„Ich fragte den prangenden Pfau,
Und den Koil mit holdem Gesang,

Und den Elephant dort auf der Au,
Und die Bienen summend entlang,
Den Schwan und den Wasserfall,
Den Chakwa, den Fels und das Reh u. s. w."

und an die ähnliche Situation im reizenden Nal und Damajanti. Dennoch ist der indische Natursinn von dem modernen Vergnügen an der Natur, dem unbefangenen Ergötzen an ihrer Schönheit weit entfernt. Die Aussicht vom Bergkegel Adamspik auf Ceylon läßt sich nach Aussagen europäischer Reisenden an Herrlichkeit mit anderen kaum vergleichen. So weit das Auge reicht, erblickt es grünes Berg- und Waldland, voll Höhen und Tiefen, in der nächsten Nähe drohende Felsen und hohe Spitzen von grauen Moosen bedeckt, weiter hin bis zur unabsehbaren Ferne die reizendste Landschaft, noch unberührt von des Menschen verunstaltender Hand; die Luft und Lichtphänomene am Morgen und Abend, die Beleuchtung beim Mondschein, wo die Erde wie mit den feinsten Daunen übergossen erscheint und zwischen diesen die Piks wie Inseln hervorragen, übten auf die europäischen Beschauer eine magische Wirkung. Nur die indischen Pilgrime, die hinaufziehen, Buddhas Fußtapfen zu verehren, bleiben gleichgiltig, und würdigen auf ihrem Wege die paradiesische Landschaft kaum eines Blickes. Waren doch ähnliche Fanatiker im Stande, gerade die herrlichste Naturscenerie am Nerbudafluß sich zu der Stelle auszusuchen, von wo aus sie sich über Klippen und Felsen in den tiefen Strom herabstürzen. Um zu unserer unbefangenen, spielenden Anschauung zu gelangen, dazu war theils der Blick der Hindus zu sehr auf das Große und Massige in den Naturverhältnissen gerichtet, theils das landschaftliche Element zu sehr an sich schon bedeutend, wir möchten sagen zu metaphysisch aufgefaßt. Daß es nicht an sinnigen Zügen vom feinsten Verständniß der Naturschönheit fehlt, bedarf freilich nicht erst der Versicherung. Außer den zahllosen landschaftlichen Schilderungen in der indischen Poesie — darin besteht sogar ihr Grundzug — zeugen dafür tausend und tausend Beispiele aus dem indischen Leben. Das Brautpaar wird an einem Blumenaltare eingesegnet, Blumenschauer fallen auf das getraute Paar herab, die Armen entrichten ihre Steuern in Blumen, Blumenschmuck darf auch der bedürftigsten Frau nicht fehlen, und gilt es ein Fest zu feiern, so wird die ganze Stadt mit Kränzen und Gewinden behangen, die Straßen mit Blumen bestreut; wohlklingende Blumennamen füllen ganze Verse aus, und kaum kann man sich eine reizendere Idylle ausmalen, als z. B. ein Hindudorf südlich vom Ganges gewähren muß: „Die einfachen Hütten, von Kokoswäldchen, Tamarinden- und Mangobäumen

umgeben, in schattige Klüfte hinein gebaut. Vor den Pagoden sitzen ernst schweigend würdige Brahmanen, während zahllose Vögelschaaren das Laubdach durchschwirren und Affenheerden in possirlichen Sprüngen sie umgaukeln." Nur gegen das nahe liegende Mißverständniß mußte Einsprache gethan werden, als ob den Hindus gleich uns die Naturschönheit als bloßer Gegenstand, die Phantasie in ihr zu ergehen, diente, wobei die verständige Selbstständigkeit des Menschen vollkommen gewahrt bleibt. Dazu war es ihnen mit der Natur viel zu sehr ernst, sie fanden darin mehr als spielende Poesie, ihr Leben und ihr Wesen. Dieß verhinderte auch schon der überaus rege Wunderglaube, der hier seine eigentliche Heimat findet. Will man Wunder schauen, ächte, klassische Wunder, vor welchen aller rationalistische Vorwitz verstummt, die gleich von vornherein das geschäftige Grübeln des Verstandes abweisen, und sich kurzweg als das zu erkennen geben, was ihr Wesen ausmacht, als unbedingte Verneinung aller Ursachen, so muß man nach Indien pilgern. Die Natur, wir haben es gesehen, hat dem Wunderglauben wacker vorgearbeitet, sie ließ das „Gras wachsen Hören" nahezu wahr werden und offenbarte sich in ihrem trotzigen Verläugnen alles allmäligen, verständligen Nacheinander als wahre Zaubermacht: die Phantasie des Volkes zeigte sich der Mutter Natur würdig. Im Wunder fand der Hindu sein Schicksal. Eine religiöse Wunderwelt überwachte sein Leben, das Wunder löste (Sakuntala, Urvasi u. s. w.) den dramatischen Knoten.

Die Fähigkeit des indischen Geistes, in der Naturanschauung die seltsamsten Contraste zu vereinigen, in einer Zauberwelt heimisch zu sein, und doch wieder die sinnigsten Beziehungen zu einzelnen Thier- und Pflanzenformen herauszufinden, bereitet uns auf ähnliche Erscheinungen in der socialen Welt passend vor. Überaus einfach, an Urzustände mahnend, war das Leben und Hausgeräthe des gewöhnlichen Hindu, in maßlosem Glanze strahlen die Residenzen der Fürsten, die in der Mitte der Stadt gelegenen, selbst wieder städteartigen königlichen Schlösser. So schmal auch die Bedürfnisse des Hindu für seine eigene Person, so eifrig war sein Wille, Alles, was sich auf das allgemeine Beste bezog, zur Verherrlichung der Nationalideen beitrug, zu befördern. Daher der Überfluß an Kunststraßen, Caravansereien, gegrabenen Wasserbassins und öffentlichen Gebäuden aller Art. Denn „Alles, was der genügsame Inder sich erübrigt, wird zu religiösen Zwecken oder auf Brücken, Wege, Wasserteiche und dergleichen verwendet, um den Pilgern das Reisen zu erleichtern." Das Verhältniß zu den Frauen läßt an Zartheit und Innigkeit nichts zu wünschen übrig. Vom Sultanismus zeigen sich im indischen Alterthume keine Spuren, und die harte religiöse Satzung,

welche die Weiber todten Äckern vergleicht, wird von der Sitte, welche dem weiblichen Geschlechte eine große Freiheit des Lebens einräumt und zarte Rücksicht gegen dasselbe zur Mannespflicht macht, wie von der galanten Sprache, die für die Frauen die Namen: Herrin und Göttin kennt, Lügen gestraft. Scheint dieß auf eine frohsinnige Auffassung des Lebens hinzuweisen, so stoßen wir auf der anderen Seite auf zahlreiche Spuren gänzlicher Lebensverachtung. Die Einsperrung in ein dumpfes, vom Leben abgekehrtes Sinnen, die Selbstverbrennungen, die Anschauung des Lebens als einer Buße und harten Strafe waren gleichfalls auf indischem Boden heimisch.

Der hohen Bildung der Hindus, die unzweifelhaft fest steht, mögen wir auch ihren Entwicklungsgang nicht mehr verfolgen können, entspricht ein ausgebildetes politisches Leben. Vorherrschend war bei den Hindus das monarchische Gefühl. Die „Königslosen" am Indusstrome, Demokratien, wurden beschimpft und bespottet, der heimische Fürst, durch religiöse Satzungen und das friedliebende Naturell der Hindus im Allgemeinen in seiner Macht wohlthätig eingeschränkt, wurde als eine Verkörperung Gottes gedacht, sein Leben mit dem üppigsten Glanze ausgeschmückt; er ist der Gemal des Landes, das nach des Fürsten Tode den Witwenschleier nimmt und trauert. Vielmännerei des Landes, wie man Republiken nannte, galt als Fluch. Im Allgemeinen scheint der staatliche Zustand des Landes ein glücklicher gewesen zu sein, selbst das unheilvoll Verheerende der Kriege wurde weniger gefühlt, da zahlreiche Länderstriche durch religiöse Weihe von der wilden Überfluthung durch Kriegerschaaren befreit waren. Das politische Band war ziemlich lose und dürfte mit dem romantischen Feudalwesen, entsprechend der allgemeinen Analogie, welche zwischen dem Oriente und der Romantik herrscht, eine Ähnlichkeit besessen haben. Die indischen Gemeinden offenbaren einen an das Socialistische streifenden Organismus und bildeten gewissermaßen kleine coordinirte Republiken. Jede Gemeinde besitzt nebst dem Richter, Wächtern und dem Astrologen noch einige von der Gemeinde angestellte Handwerker, und hat zuweilen ihre Feldmarke gemeinsam bearbeitet. Neben dieser zwanglosen Freiheit aber erblicken wir in dem Kastenwesen, dessen allgemeine Kenntniß wohl vorausgesetzt werden kann, die schroffste Gebundenheit, eine unorganische Gliederung der Stände. Verschiedene Stämme in den Kasten zu vermuthen, oder an eine einerlei Beschäftigung bei den einzelnen zu glauben, ist unrecht. Alle vier Kasten gehören zu demselben Stamme, keine ist an einen bestimmten Geschäftszweig gebunden, so daß z. B. alle der Brahmanenkaste Angehörige nur das Priesteramt zu führen, die Kschatrijas nur das Schwert zu hand-

haben hätten. Im Gegentheile findet man schon im Alterthume Brahmanen in allen ehrbaren Gewerben, auch als Hofnarren beschäftigt, die Kschatrijas vom Handel und Wandel lebend, Sudras zur Königswürde emporsteigend. Zwischen den drei oberen Kasten, den Brahmanen, Kschatrijas und Vaisyas untereinander war die Trennung lange nicht so schroff, wie zwischen ihnen und der letzten Kaste, den „flüchtigen" Sudras. Jene galten als Zweimalgeborene, durften die heiligen Bücher lesen und, wenn auch zum Nachtheile der Reinheit, sich unter einander vermischen; ihre Bestimmung war eine selbstständige, Ehre, Macht und Reichthum zu sammeln, während die Sudras, die Masse der kleineren Gewerbsleute und des niederen Volkes dem Dienste der Zweimalgeborenen gewidmet, vom Lesen der heiligen Bücher ausgeschlossen sind und durch die strenge Zunftordnung gewissermaßen einen Staat für sich bilden, wozu noch kömmt, daß auch der religiöse Cultus nach den verschiedenen Kasten wechselt, jede derselben eigene Schutzgötter besitzt. Uibrigens ist die Kastenscheidung nur den Anhängern der brahmanischen Religion eigenthümlich, den viel zahlreicheren Buddhisten ist sie fremd, sogar grundsätzlich verboten.

Der Einfluß dieser socialen Verhältnisse auf das ästhetische Leben ist von selbst einleuchtend. Bedürfnißlos, wie der einzelne Hindu für sich ist, wird er sich selbst, das rein menschliche Treiben selten zum Gegenstande der künstlerischen Verherrlichung erheben, sein Quietismus wird auch der Poesie ein eigenthümlich beschauliches, beschreibendes Gepräge verleihen, Thatendurst beseelt ihn nicht, die reichste Quelle menschlich schöner Thaten, die politische Thätigkeit ist ihm versperrt, das starre Kastenwesen macht jedes echt dramatische Schicksal, wahrhaft sittliche Conflicte unmöglich, die Natur, in welche er sein Wesen versenkt hat, die Zauberwelt, die ihn befangen hält, wird vorzüglich auch die Stoffwelt für die Kunst abgeben, namentlich aber der religiöse Rahmen, auf welchen wir bereits häufig hingewiesen, dem indischen Kunstwerke niemals abgehen. Denn die Religion, so viel ist schon jetzt klar, ist dem Hindu Alles in Allem, jede andere allgemeine Thätigkeit absorbirend, die absolute Sphäre, in welcher der indische Geist sich bewegt.

W. Humboldt sagt, daß sich in der Sanskritsprache, der alten Schriftsprache Indiens, bekanntlich durch den Mangel an schallnachahmenden Worten und Ausdrücken für Streiten und Kämpfen ausgezeichnet, vielfache Spuren der indischen Abgezogenheit und des Hanges zur frommen Einsamkeit nachweisen lassen. In ähnlicher Weise deutet auch der Charakter des Volkes, verbunden mit der Eigenthümlichkeit der Naturumgebung, darauf hin, daß in der Religion der wahre

Mittelpunkt des indischen Lebens zu suchen sei. Die geschichtiche Entwickelung des religiösen Geistes in Indien bleibt leider vorläufig noch aus Mangel an Daten der wissenschaftlichen Betrachtung entzogen. Die weite Ferne bewirkt, daß Alles, was in der Wirklichkeit vorne oder hinten steht, wie auf einer Fläche erscheint, das Frühere und Spätere unwillkürlich zusammenfällt, so daß wir, indem wir das Bild des religiösen Lebens in Indien entwerfen, in steter Gefahr sind, gegen das Zeitmoment uns zu versündigen, und den wahren Entwickelungsgang zu verdrehen. Zwei selbstständige, innerlich verschiedene Religionssysteme außer zahlreichen Sekten treten uns in Indien entgegen: der Brahmaismus und der Buddhaismus. Der erstere erscheint nach einheimischen Urkunden als der frühere, der letztere soll aber auch nach den Versicherungen einzelner Forscher nichts anderes als die Auffrischung des ursprünglichen nationalen Cultus sein, noch vor Brahma's Lehre in Indien geherrscht, dann von derselben zurückgedrängt, im fünften Jahrhunderte vor Christo in modificirter Gestalt wieder emporgetaucht sein, um nach langem Kampfe, in der eigenen Heimat zwar unterdrückt, auf der Inselwelt und im östlichen Asien die Alleinherrschaft anzutreten. Gewiß ist, daß die beiden Culte einst friedlich neben einander gelebt haben, ehe sie in offene Gegensätze auseinanderfielen. Ist der Buddhaismus eine Verschlechterung des Brahmaismus oder seine Reform, hat er sich nur aus diesem entwickelt, oder besitzt er auch eigene Quellen, ist sein Verhältniß dem der protestantischen oder jenem der griechischen zur römisch-katholischen Kirche analog? Selbst der Brahmaismus durchlief thatsächlich mehrere Phasen, ohne daß wir über dieselben eine genauere Kunde besäßen, als über die Beziehungen zur Schwesterreligion. So müssen wir nothgedrungen zu der spärlichen Leuchte greifen, welche die gegenwärtige Erfahrung uns bietet, späteren Zeiten die Berichtigung unserer natürlichen Irrthümer überlassend. Bitter fühlt sich die Unkenntniß besonders hier, wo uns auch die Handhaben abgehen, die Kunstwelt, welche jeder dieser religiösen Anschauungsweisen folgte, zu scheiden und bestimmt zu charakterisiren.

Ob die ursprüngliche Gottesverehrung, von welcher wir in Indien hören, der Sonnen- und Feuerdienst, in diesem Lande selbst entstanden, autochton sei, oder von den Brahmanenhindus bei ihrer Wanderung aus den Hochebenen Mittelasiens mitgeführt worden, ist unentschieden und kann hier füglicher Weise der Entscheidung auch nicht näher gebracht werden. Im letzteren Falle wäre die Urform der brahmanischen Religion mit dem altarianischen Dienste identisch und theilte auch mit demselben das Schicksal gleichzeitiger reformatorischer Umwandlung, hier

durch Zoroaster, dort durch Buddha Gautama im fünften Jahrhunderte v. Ch. Sei diesem wie immer, gewiß ist die Existenz eines uralten Sonnencultes, bewahrheitet durch die Opfer und Reinigungen zur Zeit des Sonnenaufganges, die Lehre von der Sonne als göttlichem Lichtwesen, als Richtschnur für jedes Geschöpf und vorzugsweise für den Menschen, der ruhig schweigsam wie die Sonne in stiller Buße durch das Leben ziehen soll und durch die einfache, Bilder verschmähende Ursprünglichkeit des Dienstes, gewiß ist auch das allmälige Zurücktreten des Sonnencultes und des Sonnengottes Brahma. Er weicht anderen Göttern, nicht höher aber lebendiger als Brahma, überträgt auf sie die meisten Eigenschaften und zieht sich, die Weise seiner Verehrer nachahmend, aus der lichten Thätigkeit in den dunklen ruhigen Hintergrund zurück. Der Mehrzähl des indischen Volkes war Brahma vielleicht niemals nahe getreten, da diesem niedere, dem Volksgeiste verwandtere Götter, eine Art Schutzheiliger genügten, doch selbst in der indischen Speculation spielt Brahma zwar eine hohe, doch nicht reiche Rolle. Wie ein alter, bei Seite gesetzter König wird er zwar achtungsvoll den Ahnen beigezählt, sonst aber wenig von ihm gesprochen. Die lebendige Verehrung kam den lebendigen Göttern: S i v a s und V i s c h n u s zu. Auch hier entsteht die Frage, ob diese nationalen Gottheiten in Lokalculten ihren Ursprung genommen und erst nachträglich von der Speculation, wie es die abstracte Philosophie mit dem empirisch Lebendigen gar häufig gethan, der brahmanischen Götterwelt eingereiht wurden, oder ob sie seit jeher ihre Stellung als Glieder der Dreieinigkeit und Ausflüsse des dunkeln ewigen Urwesens einnahmen. Der lose Zusammenhang, der zwischen ihnen herrscht, sowie der Umstand, daß sie thatsächlich einander vertreten, daß bald der Eine, bald der Andere, mit den Gaben und Eigenschaften aller götttlichen Hauptwesen geschmückt, im Vordergrunde stehen, macht die erstere, auch natürlichere Vermuthung glaubwürdiger, um so mehr, als später wirklich der Dienst Sivas von jenem Vischnus getrennt vorkömmt. Vorläufig gilt nur so viel, daß der mehr dämonische Sivascultus volksthümlicher, verbreiteter war, dagegen der Vischnusdienst eine ungleich größere Bedeutung für die altindische Bildung gewonnen hatte. Er war der Träger der Literatur, wie der Erlösungsidee, und wird auch als Vorläufer des Buddhaismus angenommen.

Mit den übrigen Religionen hat der Brahmaismus die Verehrung begeistigter Naturkräfte gemeinsam, die engere Begrenzung findet dieser Naturdienst darin, daß sich die Anbetung auf die materielle Außenwelt und ihre Theile, auf die Ursachen des Entstehens und Vergehens in

der Welt, auf das Himmelsgewölbe und die Hauptgestirne, die Wärme und Feuchtigkeit, Licht und Dunkel, den Wechsel der Zeiten bezieht. Die göttliche Seele durchzieht die mit Gott in Einheit gedachte Welt, die scharfe Trennung zwischen Gott und der Welt, dem menschlichen Geiste und der Natur ist noch nicht vollzogen, des Menschen inneres Wesen und Geschick noch nicht ausschließlich in den Vordergrund der religiösen Betrachtung gestellt, oder die übrige Natur entgöttert, und blos für den Menschen existirend gedacht. Auch das Böse, die Grundwurzel des religiösen Gefühles, tritt auf; doch beschäftigt sich mit dem Erlösungsbegriffe wesentlich erst eine spätere Entwickelungsstufe; in der früheren Glaubensform, wie sie in den Veden, den angeblich dem vierzehnten Jahrhunderte vor Christo entstammenden Religionsurkunden der Hindus, aufgefaßt erscheint, ist das kosmogonische Element vorherrschend, was die größere Nähe an den ursprünglichen Sonnendienst natürlich mit sich bringt.

Aus dem für sich bestehenden, allewigen und allumfassenden Urwesen geht durch Entfaltung seiner Daseinsfülle als Emanation die Welt hervor; aus seinem Gedanken ist sie geschaffen, in ihr ruht er und wirkt spielend. Diese Grundanschauung ist allen indischen Kosmogonien gemeinsam, mag auch sonst bald eine Reihe von Geisterwelten zwischen das dunkle, ruhige Ursein und die materielle Schöpfung sich einschieben, bald der Urgeist Brahma mit dem geschaffenen Geiste zusammenfallen, bald in Trennung von dem letzteren gedacht werden, bald aus der Spaltung Brahmas eine Mannweiblichkeit hervorgehen, bald die Vorstellung eines Welteies, dessen Hälften den Himmel und die Erde bilden, zu Hilfe gezogen werden. In den Veden herrscht darüber keine Übereinstimmung, und hier ist, auch wenn ein günstiger Erfolg zu erwarten wäre, am wenigsten der Ort, eine indische Evangelienharmonie aufzustellen. Ohnehin war der Mehrzahl des Volkes die den höheren Kasten als Eigenthum vorbehaltene Vedalehre ziemlich fern gelegen. Von dieser aber läßt sich ohne Widerspruch behaupten, daß sie den Charakter eines geläuterten Monotheismus — nur nicht in der späteren Fassung eines der Welt entfremdeten Gottes — an sich trage, und über die Verehrung vereinzelter Naturgegenstände weit hinaus zur Anschauung eines allgemeinen geistigen Wesens sich erhebe. Der Belege dafür gibt es in den einzelnen Veden und Manu's uraltem Gesetzbuche ohne Zahl; keiner darunter sprechender als die Stelle im Yajurveda: „Über den Sonnen hinaus scheint keine Sonne mehr, kein Mond und Stern mehr, dort funkelt kein Blitz, sondern die Gottheit strahlt dort allein und gibt dem Universum sein Licht," namentlich, wenn

man sie mit dem Glauben an die allwaltende Vorsehung: „Der, durch welchen Flamingos, Pfauen und Papageien geschaffen werden, wird auch für dich sorgen,“ zusammenstellt.

Eine mächtige Geisterwelt, Astralgeister, die Vorsteher des geistigen und räumlichen Lebens, führten die Gottheit in allmäliger Stufenleiter bis zu den Pflanzen herab. Denn die ganze Natur ist beseelt, das Thier und die Pflanze im Kreise des Göttlichen eingeschlossen, und daß dem so ist, daß ein Thierdienst und Pflanzencult sich hier entwickelte, wird uns nicht Wunder nehmen, wenn wir uns an das Machtvolle, Imponirende der indischen Natur zurückerinnern, auch ohne daß wir weitere Rücksicht auf die Lehre nehmen, welche im Thiere und in der Pflanze in Folge in einem früheren Leben begangener Sünden verdunkelte Seelen annimmt. Die Sünde aber war durch die Sehnsucht, den Hunger in die Welt gekommen und hat den Menschen die Stufenleiter herab bis zum verdüsterten, kämpfenden Leben gleiten lassen. Diese Stufenleiter in neun verschiedenen Welten dargestellt, gilt es nun wieder hinaufzuklimmen bis zur Lichtwelt der Sonne und dem Aufgehen der Seele im Urwesen. Die Seelenwanderung ist die Form für jenes Auf- und Niedergleiten, die Selbstverläugnung, heilige Opfer, bis zur Verleihung von Zauberkraft und göttlicher Macht wirksam, die Abtödtung des Willens und des sündegebärenden Verlangens, die Versenkung in innere Beschaulichkeit sind die Mittel zur Überwindung der Finsterniß, das Ziel endlich: wieder Gott zu werden, wie es der Mensch, und mit ihm die ganze Natur gewesen.

Allmälig entwickelte sich in Indien das historische Bewußtsein, die Brahmahindus durchzogen siegreich die Halbinsel, ihre Götter im Triumphe vor sich hertragend, die bei den Barbaren vorgefundenen zu Dämonen herabstürzend, die Ideenfülle steigert sich, der religiöse Geist wird lebendiger, schafft Mythen, verehrt in Bildern, und selbst phantasievoller gibt er auch der selbstständigen, unbefangenen Thätigkeit der Phantasie in der Kunst Dasein. Dieß ist die Gestalt des Brahmaismus, welche aus den Heldengedichten und den Puranas hervortritt.

Das höchste Wesen bleibt als dunkler Hintergrund bestehen, es ist das in sich verschlungene, im heiligen Dunkel ruhende, unvorstellige Brahma. Durch Spaltung und Entfaltung breitet es sich zur Dreieinigkeit — Trimurti — zu Brahma, Sivas und Vischnus aus, welchen in der natürlichen Welt das Licht, die Luft (Wasser) und das Feuer entsprechen; sie selbst spiegeln sich in weiblichen Gestalten — Sactis wieder ab, und haben noch unter sich einen Millionen von Göttern beherbergenden Olymp, deren Reigen die Götterwelt der Dreizehn, an ihrer

Spitze der mächtige Indras im Firmamente verehrt, anführt, gegen sich aber die Welt der Dämonen und Giganten, die Asuren, gestürzte Götter, von Brahma stammend, gegen die göttliche Ordnung jedoch ankämpfend.

Brahma, dessen Leibe die Kasten entsprungen, der geistige Schöpfer, die göttliche Vernunft, vierköpfig und vierarmig, von rother Farbe, übrigens selten bildlich dargestellt, wurde nur in stillem Gebete bei Sonnenaufgang und durch Wasseropfer verehrt, und gewann ein unbedeutendes mythisches Leben.

Der auf den Bergen thronende Sivas, vierarmig und dreiäugig, der Gott der Zeugung und Vernichtung, fruchtbar (der Ganges ist ihm entsprossen) und furchtbar zugleich, im Feuer geschauet, von Schlangen umgeben, ist für einen großen Theil Indiens der wahre Nationalgott, und auch schon deßhalb bedeutend, weil sich an ihn der Lingamdienst knüpft: die Anschauung der Welt in materiell geschlechtlicher Weise, und ein bacchantischer Cult seinen Verehrern eigenthümlich ist.

Auch der Fruchtbarkeit und Erhaltung, doch ohne Siva's dialektische Gestalt, vorstehend wird der alldurchdringende Vischnus gedacht, in fortschreitender Bewegung begriffen, auf einem windschnellen Geier reitend, der bildende Geist in den Gewässern, in den Kämpfen der Menschen waltend, dem historischen Leben enger verknüpft, als jeder andere Gott. Er ruht auf der Unendlichkeitsschlange, und hat die Lotosblume als das eigenste Symbol angehörig. Übrigens ist es nicht schwer, in seinem viermonatlichen Schlafe auf dem diamantenstrahlenden Meru und seinem Erwachen, wenn die Gangesüberschwemmung ihr Ende erreicht, wenig unkenntlich gemachte Naturbilder zu entdecken. Gilt Sivas als der Gott der materiellen Natur, so genießt in Vischnus die sittliche Natur der indischen Menschheit ihre reichste Vertretung. Er hat das Amt des Versöhners und Befreiers, ausgedrückt durch seine Verkörperungen und Menschwerdungen (Avataren), deren neun bereits vollzogen sind, die zehnte, wo er am Schlusse des gegenwärtigen Weltalters auf einem weißen Rosse kommen wird, die Menschen von ihren Sünden zu befreien, noch bevorsteht. Die ersten Verkörperungen Vischnus als Fisch, Schildkröte, Eber, Mannlöwe beziehen sich noch auf Schöpfungsmythen; erst in der folgenden nimmt er Menschengestalt an, und betheiligt sich persönlich am Menschenlose. Besonders wichtig ist Vischnus siebente und achte Avatare als Rama und Krischna, von welchen die großen indischen Heldengedichte den Stoff der Handlung entlehnten. Als Rama verbreitet er Bildung und Sitte unter den rohen Völkern des Südens, erringt den Sieg über die Naturgewaltigen, als

Krischna erklärt er sich zum Schutzherrn der Gerechten im Kampfe gegen ihre übermüthigen Feinde, tauscht aber auch das heroische Gewand mit dem passenderen idyllischen und wird zum freundlichen Hirtengotte, dessen Verherrlichung der indischen Phantasie die reizendsten und üppigsten Bilder entlockt. Daß in der neunten Avatare Vischnus als Buddha gefeiert wird, ist das äußere Zeichen für den inneren Zusammenhang zwischen dem Vischnuscilte und dem Buddhaismus. Denn der letztere wird nicht nur durch die Sankhyaphilosophie, sondern auch durch die Bhagawadgitalehre (in einer Episode des Epos: Mahabharata vorgetragen), die Lehre von Krischnas Wesenheit und dem Vorzuge des Beschauens vor der That vorbereitet.

Zwischen zwei bis drei hundert Millionen Menschen, eben so viele als sich zum Christenthume, noch einmal so viele, als sich zum Brahmaismus bekennen, haben im Buddhaismus ihr religiöses Heil gefunden. So zum Range einer Weltreligion erhoben, verdiente sie wohl, daß wir derselben auch hier eine größere Aufmerksamkeit schenken, zumal als ihr gewiß wie jeder anderen weltgeschichtlichen Anschauungsweise eine eigenthümliche ästhetische Cultur zur Seite steht. Zu einer ausführlichen Charakteristik des Buddhaismus jedoch, in dem Sinne, in welchem wir sie kunstgeschichtlich allein verwerthen können, fehlt es an ausreichenden Daten. Es ist uns der indische Kunstgeist fremd und schwer verständlich, wie sollten wir erst die feineren Unterschiede zwischen brahmanischer und buddhaistischer Kunst auffinden! Daß sich der Ursprung des Buddhaismus in ein undurchdringliches Dunkel hüllt, entspricht seinem religiösen Wesen. Eine Religion, deren Beginn vom Verstande erforscht worden, verliert vom Augenblicke dieser Erkenntniß an die religiöse Weihe. Darüber darf also keine Klage laut werden, wohl aber über die Schwierigkeit, das äußere Schicksal des Buddhaismus zu jener Zeit sowohl, als er noch neben dem Brahmaismus waltete, wie in der folgenden Zeit der Trennung und des Kampfes, in ein lichtvolles Verhältniß zu setzen. Übrigens liegt die Glanzperiode des Buddhaismus jenseits der Grenze unserer Betrachtung; sie fällt nicht mehr in das indische Alterthum, sondern in das orientalische Mittelalter.

Auch in die indische Welt, so tief durchdrungen vom Athemzuge des Göttlichen sich dieselbe auch zeigt, kam der Schmerz, die Entzweiung, das Gefühl gänzlicher Nichtigkeit. Das blumenreiche Diesseits, vom Brahmaismus in glühenden Farben verklärt, verdüstert sich, und weckt die Sehnsucht nach einer jenseitigen Welt, welche desto beglückender dem zerrissenen, alles Selbstvertrauens bar gewordenen Sinne erscheint, je weniger sie von der Fülle und dem Reichthume dieses Lebens an sich

trägt. Die Übermacht der äußeren Natur hatte auch früher schon das menschliche Sein gedrückt, jetzt zeigt sich das letztere vollkommen erdrückt, und nur nach einer Richtung noch thätig, die Bürde des Lebens von sich abzuschütteln, und zu jenem Zustande der Verflüchtigung, des Nichtdenkens und Nichtseins — Nirvana zurückzukehren, in welcher der Anhänger Buddhas die höchste Seligkeit erblickt, welche ihn nach seinem Glauben von der Seelenwanderung, von dem Wechsel der Geburt und des Todes befreit. Nichtig wie die ganze Welt, ist freilich auch der Unterschied zwischen den einzelnen Menschenclassen. Ihre Berechtigung zum stolzen Sichüberheben über Andere verschwindet vor dem Bewußtsein gleicher Unwürdigkeit vor Gott. Alle Menschen sind Parias geworden, und deßhalb die starren Kastenunterschiede aufgehoben. Dafür kommt aber ein neuer Stand zur Geltung, jener der Klosterbewohner, welche aus der Frömmigkeit ein Geschäft machen, das Ideal ruhiger Abgezogenheit, des beschaulichen, nicht denkenden und unthätigen Lebens bereits auf Erden versinnlichen. Trennt sich schon durch die Verachtung der Werkthätigkeit und des Wissens, durch das Hervorheben geistiger Kasteiung der Buddhaismus, eher als die Erfüllung, denn als die Reform der Lehre Brahmas aufzufassen, von letzterer: so vollendet sich der Unterschied zwischen beiden Glaubensformen dadurch, daß der Buddhaismus an die Spitze seiner Lehre statt des früheren pantheistischen Principes ein dualistisches setzt, im Bösen die Wurzeln dieser Welt findet, den Glauben an eine freiwillige Schöpfung der Welt durch den Gedanken Gottes und an ihre Erhaltung durch den Willen Gottes von sich stößt, eine fatalistische Verkettung von Ursachen und Wirkungen, ewig fortgesetzte Weltschöpfungen und Weltzerstörungen annimmt. Das Böse kam den Brahmadienern erst nachträglich in die Welt, den Buddhaisten ist dasselbe mit der letzteren entstanden, und seine Kraft blos durch geistige Selbstvernichtung zu brechen.

Der Brahmaismus ist ferner eine sinnige Naturoffenbarung. Die Pflanzen und Thiere, der Ganges und der Himalaya, die Sonne und das Firmament geben Zeugniß von Gott, ohne daß derselbe eines persönlichen Vermittlers bedürfte, um im Volke lebendig zu werden. Dagegen ist der Buddhaismus eine Menschenlehre, von einem Menschen in das Dasein gesendet, und auf dessen Thaten und Leben als seine letzte Quelle zurückgeführt. Das unmittelbare Verständniß der Natur ist verschwunden, der Kreis des Menschlichen bedeutsamer hervorgehoben.

Sakyamuni (die Angaben über die Zeit seiner Erscheinung wechseln von 2400—543 v. Ch.), der fünfte Buddha oder Erlöser in dieser Weltperiode, welchem viele Tausende in vergangenen Weltaltern

vorangingen, ein sechster in 5000 Jahren nachfolgen wird, ist der Stifter der buddhistischen Lehre. In der Gestalt eines fünffarbigen Strahles vom Himmel herabgestiegen und von einer Jungfrau empfangen, stand er bereits bei seiner Geburt auf eigenen Füßen, und durchmaß die Welt in sieben Schritten, und unter jedem Schritte sproß eine Lotosblume hervor. Im siebenten Jahre errang er den Preis über alle Schriftgelehrten. Der Anblick des menschlichen Elends wandelte den 29jährigen Mann in einen Büßer und bewog ihn den schimmernden Glanz des königlichen Lebens mit strenger Entsagung zu vertauschen, worauf er nach sechsjähriger Bußezeit das Lehramt antrat, und die Bändigung der Selbstheit, die Nichtigkeit der Welt predigte.

Trotz des scharfen Contrastes zur brahmanischen Religion ließ sich aber dennoch die gemeinsame indische Natur, die überaus reiche Phantastik, die Lust, alle Gestalten bis zum Abenteuerlichen und Unförmlichen aufeinander zu thürmen, nicht wegläugnen. Die Unterschiede bleiben in der Aufstellung eines Dualismus, der ausführlicheren Beschreibung der bösen dämonischen Mächte; doch auch das Gemeinsame offenbart sich und durch dasselbe die Entwickelung des buddhistischen Lehrbegriffes aus dem Brahmaismus in der Dreitheilung der Welt, in der Heiligkeit der Pflanzen- und Thierwelt (nach unseren Vorstellungen am übertriebensten bei der den Buddhisten verwandten, sonst aber noch sehr dunklen Jainasekte), in dem riesigen Baue der Luft-, Farben- und farblosen Himmel bis zur gänzlichen Verflüchtigung und endlich in dem an üppigem Glanze mit dem Brahmanencult wetteifernden Gottesdienste.

Beide Religionen haben die Wallfahrten, wozu sich ganze Landschaften versammelten, die prunkvollen Götterfeste, mit einem Übermaß von Musik uud Farbenpracht ausgestattet, als Cultusform gemein. Auch die Büßungen haben bereits im Brahmaismus ihre Stelle und die Yogis in den alten Heldengedichten ihren durch den Fanatismus in ihren Selbstquälereien wohlverdienten Ruhm und Ehre. Außerdem gehören Reinigungen und Opfer, blutige wie unblutige, zu den gottesdienstlichen Handlungen. Bezeichnend ist, daß „fast jedes indische Haus seine willkürlich gewählten Penaten hat, welchen täglich Libationen gebracht werden. Jede Gegend besitzt ihre besonderen Götter, auf Kreuzwegen, in Wäldern und Flüssen verehrt, und große Familien unterhalten ihren eigenen Hauspriester." Auch dieß charakterisirt den indischen Geist, daß die meisten der bei dem Gottesdienste abgesungenen Hymnen „in Staunen über die Elementarwelt versunken" sich zeigen. So hätte sich denn der Grundzug des indischen Lebens bis in die Gebetformen den Weg gebahnt. Wir können nicht zweifeln

daß dasselbe auch in der eigentlichen Kunstwelt, zu deren Betrachtung wir endlich schreiten, der Fall ist. Wir haben nämlich in dem Vorangegangenen alle Bedingungen der indischen Kunst, den Charakter der Natur sowohl, wie die Eigenthümlichkeit des Volkes übersichtlich zusammengestellt, und sind jetzt im Stande, das Wesen der indischen Kunst, ihre Entwickelung aus dem Volksgeiste, ihren stetigen Zusammenhang mit demselben zu begreifen. Daß wir uns bei dieser Voruntersuchung länger aufhielten und ihr einen verhältnißmäßig großen Raum schenkten, hat seinen Grund sowohl in der Fremdartigkeit des indischen Lebens für die gewöhnliche Anschauungsweise, und in seiner selbstständigen Weltbedeutung, wie auch darin, daß wir hier ein für allemal die genauen Wechselbeziehungen zwischen Natur und Kunst an einem concreten Falle aufstellen wollten.

Fünfter Brief.

Indien. Die ästhetische Anschauung. Das Erhabene und Idyllische. Der Charakter der indischen Poesie. Das Princip der Architektur bei den Indiern. Die Pagoden.

Die Stoffwelt der indischen Kunst führte der unmittelbar vorangehende Brief an unserem Blicke vorüber. Die weitere Frage geht nun nach der Form, in welcher diese Stoffwelt künstlerisch zur Darstellung gelangt. Denn auch die indische Welt, wie die griechische, romanische u. s. w. besitzt ihre eigene Ästhetik; die Anmaßung früherer Theorien, absolute Kunstregeln aufzustellen und die Schönheitsbegriffe blos logisch zu definiren, statt geschichtlich zu entwickeln, hat schon längst ihre Geltung verloren. Die schönen Formen vergangener Zeiten sind für uns verklungen und begraben, man citirt Gespenster, wenn man ihre Autorität wieder heraufbeschwört; doch auch unsere Art, die Schönheit zu fühlen, bleibt ohne alles Recht, wird sie früheren Perioden als Maßstab angeimpft.

Die ästhetische Anschauungsweise der Inder entspricht durchgängig ihrer Stoffwelt. Der drückende Reichthum der Natur, die zahllosen Beispiele des Kolossalen, welches sie in jeder Richtung darbietet, verbunden mit dem dualistischen Principe der Religion, erst später zwar in voller Kraft hervortretend, niemals aber gänzlich verschwunden, machen es begreiflich, daß das Erhabene den Grundzug der indischen Kunst abgibt. Überall ein Überschreiten des Maßes, das Unzureichende der

Form vor Augen, behält der Hindu auch während seiner Phantasiethätigkeit diese Richtung bei, und wird in seine Bilder und Gestalten stets das Erhabene hineintragen. Doch nicht das Erhabene des Wollens und der That, nicht das Tragische späterer Kunstformen. Dieses schließt die indische Natur, wie wir gesehen haben, aus, dazu reicht nicht die Bedeutung, die dem Menschlichen eingeräumt wird. Es ist mehr, wenn ein bildlicher Ausdruck erlaubt ist, das Erhabene des Unorganischen, ein unaufhörliches Aneinanderhäufen und Aufeinanderthürmen, daß kein Ende abzusehen ist, das Erhabene des Wunders, wie es die plötzliche, gewaltsame Vernichtung aller Ursächlichkeit hervorruft; es ist weniger das Erhabene des Kampfes, als jenes, welches die Anschauung ruhender Größe bietet, eher das Erhabene der Materie und des Raumes, als jenes des bewegten Geistes. Eine nähere Bestimmtheit gewinnt die ästhetische Anschauungsweise der Inder durch zwei neue Momente, deren Grundlage wir gleichfalls schon in der wirklichen Natur vorgefunden haben: das Phantastische und Symbolische. Die Allgegenwart des Göttlichen in der Welt verrückt die verständige Ordnung der Einzeldinge, macht dieselben unvermittelt in einander fließen, und bildet gewissermaßen den Mittelbegriff, der auf eine für uns so seltsame Weise das Entfernteste und Fremdartigste zusammenbringt; die Nothwendigkeit, die Form zusammenzuschließen und zu einigen und gleichzeitig die Unmöglichkeit das Ende zu finden, die räumliche Anschauung des Erhabenen, bringen die Unruhe, den wilden Taumel, den tollen Wirbel des Geistes hervor; die absolute Geltung des Natürlichen, welches dem Inder Alles ist, und doch noch Welten neben sich hat, zwingt zur Anwendung der Symbolik, die übrigens in Indien ungleich reicher und vielsagender auftritt, als es eine verhältnißmäßig arme Natur spätere Völker ahnen läßt.

Neben dem Erhabenen gewinnt auch das einfach Schöne eine Stelle. Doch leuchtet es glänzender bei der Darstellung weiblicher Wesen, als wenn Männerschönheit geschildert werden soll. Dieß erklärt sich aus der Weichheit, wir möchten sagen Weiblichkeit des indischen Charakters, dann aus dem Umstande, daß der Ausdruck selbstbewußter Kraft, worin die männliche Schönheit vorzugsweise ruht, durch die Natur, wie die ihr folgende religiöse Satzung verpönt, das Wesen des Mannes in die Entsagung, die ruhige Beschaulichkeit gesetzt ist. Die indische Kunst hat zahlreiche Muster weiblicher Schönheit geliefert, einzelne darunter, wie Sakuntala, sind sogar volksthümlich geworden; das männliche Schönheitsideal dagegen hat durch die indische Phantasie keine wichtige Bereicherung erhalten. Die Götter, zu welchen fast alle männ-

lichen Helden gehören, ziehen sich stets aus der harmonischen Schönheit in die Erhabenheit zurück. Daß das komische Element bei den Indern keine Ausbildung gefunden, wenn es auch in der dramatischen Literatur vertreten ist, begreift sich aus dem Mangel freier Sittlichkeit, ohne welche eine gesunde Kraft des Komischen gar nicht gedacht werden kann.

Die eine Richtung des indischen Kunstgeistes geht nach dem Erhabenen, wie es der religiöse Rahmen desselben von selbst begreiflich macht, die andere — und wir stehen keinen Augenblick an, in dieser letzteren das reinere und positivere Kunstelement zu erblicken — nach dem Idyllischen. Auch dafür liegen die Prämissen, wie der vorangehende Brief zeigt, in der indischen Natur. Doch ist diese idyllische Richtung nicht blos als zahlreiche Vertretung der idyllischen Kunstgattung zu verstehen; das idyllische Element weht durch die ganze Poesie, die Verklärung der äußeren Natur, das innige Hineinleben in dieselbe, der zarte Sinn für das geheimnißvolle Weben der Natur, die gänzliche Umstrickung des menschlichen Wesens mit Naturbildern, in welchen das erstere seine Bedeutung gewinnt, dieß heitere Genügen an der Anschauung der Naturschönheit ohne weitere Nebenbeziehung gehören zu den Haupteigenschaften der indischen Kunst. Oder, wie sich der geistvolle Verfasser der „Briefe über Kosmos" bei Gelegenheit eines geschichtlichen Überblickes der einzelnen Naturanschauungen äußert: „Von der Natur umgeben, fühlt der Mensch sich nicht einsam, denn sie versteht seinen Schmerz, sie theilt seine Freude. Die Pflanze, die scheinbar theilnahmlos dasteht, das Thier, welches dem Menschen zufällig entgegentritt, kann plötzlich handelnd in sein Schicksal eingreifen. Auch ist der Mensch immer geneigt, gelegentlich aus seiner geistigen Thätigkeit, aus der praktischen Verfolgung seiner Zwecke herauszutreten und in die Anschauung der Natur sich zu vertiefen. Das beschauliche Leben, welches die Frommen im heiligen Hain, mitten unter Thieren und Pflanzen führen, ist momentan eines Jeden Bedürfniß."

Die indische Poesie hat eine viele Jahrhunderte umfassende Entwicklung, eine nicht weniger reiche vollendete Geschichte, als die späteren Weltanschauungen entsprossene Dichtung. Alle Tonarten der Phantasie erklingen, alle Gattungen der Poesie treten auf: das Epos, die religiöse Lyrik, die Elegie und beschreibende Poesie, das Hirtengedicht, das Drama und wie es die Natur hier nicht anders erwarten läßt, das Thiergedicht und die Fabel. Dennoch aber sind wir bei keiner anderen Gattung vollgiltige Musterbeispiele zu erkennen im Stande, als bei der Idylle, nichts wird auch jetzt noch trotz aller sonstigen Verschiedenheiten im Denken und Fühlen unser Interesse so sehr in Anspruch nehmen, ist

noch jetzt so verständlich und anziehend als die Naturschilderungen und Naturbilder. Dieser dauernde Werth der indischen Idylle ist nach unserer Meinung wohl geeignet, als Beweis für ihre innere Vollendung und somit für ihre hervorragende Stellung in der indischen Kunst zu gelten. Mag es immerhin von dem Epos Ramayana bei den Indern heißen:

„So lange die Gebirge steh'n und Flüsse auf der Erde sind,
So lange wird im Menschenmund fortleben der Ramayana,"

mag Göthe's vielfach nachgebetetes dithyrambisches Lob:

„Willst Du den Himmel, die Erde mit Einem Namen begreifen:
Nenn' ich Sakuntala, Dich: und so ist Alles gesagt!"

von einem Drama zunächst gelten: immerhin bleibt es feststehen, daß wir das epische und dramatische Ideal keineswegs in der indischen Kunst verwirklicht sehen; Alles aber hingegen, was wir später als idyllische Poesie vorfinden, erreicht lange nicht die Wahrheit und Unmittelbarkeit der indischen Naturbilder, läßt sich als Darstellung des Selbstlebens der Natur und des Mitlebens des Menschen in ihr mit jenen gar nicht vergleichen. Will man sich wie vom Hauche eines milden Frühlingstages berührt fühlen, der freilich bald in die Gluth eines tropischen Sommers übergeht, will man Naturluft athmen, und begreifen, was eine wahre Verherrlichung der Natur bedeute, so lese man Jayadevas Idylle Gitagovinda: die Erzählung der Liebe der schönen Hirtin Radha zum Hirtengotte Krischna. Ohnehin haben auch in der epischen Poesie die an das Idyllische streifenden Episoden den größten Kunstwerth und fühlt sich in der dramatischen Dichtung die Naturbeschreibung gar bald als die eigentliche Heimat der indischen Phantasie heraus. Was ist es, was uns an Sakuntala ergötzt, die dramatische Verwickelung, der Heldin Auffahrt zu Indra's Himmel, oder die Schilderung des Waldlebens, der Einsiedlertochter idyllisches Wesen? Was ist es, was in der epischen und dramatischen Poesie der Inder unaufhörlich den Fortgang der Handlung hemmt und von den Dichtern mit der sichtlichsten Vorliebe behandelt wird? Die Naturschilderung. Welchem Gebiete gehört beinahe die gesammte poetische Phraseologie der Inder an, wenn nicht der Idylle? woher anders sind die meisten Bilder entlehnt, als einer die Landschaft verklärenden Anschauung?

Wir müssen demnach das Idyllische in den Vordergrund der ästhetischen Formen setzen, doch mit der Einschränkung, daß die in Indien gepflegten Gattungen der Kunst die ganze von der Theorie aufgestellte Reihe derselben durchlaufen.

Ehe wir dieselben zur besseren Orientirung im indischen Kunstgeiste in ihren allgemeinen Umrissen betrachten, müssen wir aber noch die Thatsache mittheilen, daß die Musik eine große Rolle im indischen Kunstleben spielte und nach griechischen Zeugnissen keine Nation des Alterthumes der Musik so zugethan war, als die indische. Auch wurden von den Brahmanen selbst bei der Aufzählung der heilig gehaltenen wissenschaftlichen Schriften jene, welche die Musik und die Tanzkunst behandeln, an die Spitze gestellt. Eine nähere Kunde über den Charakter der indischen Musik ist uns natürlich nicht geworden.

Zwei Heldengedichte von mythischen Verfassern, oder besser gesagt, im Volksmunde ausgebildet und dann von Sammlern zusammengestellt, beginnen den Reigen der überaus reichen indischen poetischen Literatur: Valmiki's Ramayana und Vyasas Mahabharata. Die Namen beider Verfasser weisen auf ihr Sammlergeschäft hin. Der Ramayana hat in seinem Gegenstande einige Ähnlichkeit mit der homerischen Iliade. Wie dort der Raub der Helena durch Paris, so wird hier der Raub Sita's, der Gattin Rama's (Vischnus siebenter Verkörperung) durch den Riesen Ravanas, König von Lanka, die Veranlassung des Kampfes, die Besiegung Ravanas mit Hilfe der Affenkönige Hanuman und Sugriva, und der unversehrten Sita Wiedergewinnung der Gegenstand des Sanges. Doch eben nur der äußere Stoff bietet eine Analogie, alles Weitere ist naturwüchsig und trägt den Stempel des eigenthümlichen indischen Kunstgeistes, welcher, wie Bohlen bemerkt, das Epos zwischen den Himmel und die Erde, also haltlos, stellt, und nach F. Schlegel's Versicherung Homer und Parmenides, Hesiod und Solon in einem einzigen Werke vereinigt. Eben wegen dieser Vereinigung wird aber die innere epische Einheit vermißt, es wird dem äußeren Reichthume, dem Drange, sich über das Weltall auszubreiten, dem Heldenkampfe theogonische Beschreibungen, religiöse Betrachtungen beizumischen, der Sucht, dem Anpralle einer unendlichen Objectivität an die Phantasie zu genügen, der Schwung des maßvoll an sich Haltenden, straff Gespannten, wie es die epischen Gestalten späterer Perioden offenbaren, geopfert. Uns ist noch keine gründliche ästhetische Würdigung des Ramayana zu Gesichte gekommen, so viel ist aber auf den ersten Blick klar, daß sowohl der im Ramayana ganz unfruchtbar gelassene Streit der beiden Thronerben, Rama und Daraschta, der Anfang des Gedichtes, wie das Ende desselben, die Beschreibung des goldenen Zeitalters unter Rama's Regierung eher der Ausführlichkeit einer Chronik als der nothwendigen Gedrungenheit eines Epos entsprechen. Noch viel deutlicher wird diese zerfahrene Endlosig-

keit in dem zweiten, wahrscheinlich späteren Gedichte: Mahabharata, der Kampf der tugendhaften Pandusöhne gegen ihre Gegner, die Kuravas, nachmals allegorisch gedeutet, offenbar. Diese Fülle von Episoden, die geringe Sorge des Dichters für das Schicksal des Helden, die Gehäbigkeit der Erzählung ruft eine eigenthümliche Unterhaltung der Orientalen in die Erinnerung, die wie Perlen lose an einander gereihten Märchen. Es gibt da keinen weiteren Zusammenhang, als daß sie uns alle den Blick in eine phantastische Wunderwelt öffnen, und der wirklichen Menschheit entfremden. Nicht vergessen darf auch werden, daß der göttliche Gesang Bhagavadgita, ein philosophisches Lehrgedicht von bedeutendem Umfange, mitten in das Epos eingeschoben werden und die Unterweisung Ardschuna's durch Krischna über die Unwandelbarkeit des Einen, Ewigen, seine absolute Geltung und die Nichtigkeit alles Irdischen kurz vor dem Schlachtbeginne ihren Platz erhalten konnte. Daß einzelne Episoden, wie z. B. die bekannte Erzählung von Nal und Damajanti, dem Vortrefflichsten, was die Dichtung jemals geleistet, sich anreihen, an „Pathos und Ethos" schwerlich überragt werden, wurde schon oben erwähnt. Es bezieht sich dieß auf die hinreißende Kraft der lyrischen Empfindung, auf den Reichthum und die Wahrheit der idyllischen Bilder, keineswegs aber kann das Lob auf die epische Poesie der Inder überhaupt ausgedehnt werden. Im Laufe der geschichtlichen Entwickelung stieß die indische Phantasie auch auf die epische Form als Darstellungsmittel, doch legte sich niemals der Geist des Volkes in seiner ganzen Vollendung und Herrlichkeit hinein, noch weniger fand er seinen w a h r s t e n Ausdruck in dieser poetischen Gattung. Der Grundton der indischen Poesie bleibt der elegische und idyllische (entsprechend den beiden Richtungen des religiösen Geistes, der Entsagung, dem Bewußtsein der Nichtigkeit des Weltlichen und der Vertiefung in das Naturleben), wenn auch der Reichthum der selbstständigen elegischen und idyllischen Poesie (die bekanntesten Beispiele dafür sind außer der Gitagovinda, der Wolkenbote, die Versammlung der Jahreszeiten, das zerbrochene Gefäß) nach dem gegenwärtigen Stande der indischen Literaturkenntniß noch keineswegs groß genannt werden kann.

Damit ist gleichzeitig das Urtheil über das indische Drama bestimmt. Können wir auch nicht in den Jubel ausbrechen, welchen dasselbe bei einzelnen Romantikern erregt, so werden wir es doch weit über den Rang blos scenischer, überall heimischer Belustigungen in die Reihe echter Kunstproducte stellen, unsere Meinung aber darin zusammenfassen, daß der dramatische Genius anderen Volksgeistern ungleich näher gestanden, als dem indischen. Daß die Helden des indischen Drama

nicht untergehen dürfen, ein glücklicher Ausgang der Verwickelung zur Regel gehört, „die eigentliche Tragödie hier unbekannt ist," sind eben so viele Beweise für den obigen Satz, als die allgemeine Betrachtung der indischen Weltanschauung, welche in jedem Zuge dem Dramatischen widerstrebt.

Am ehesten wird noch das Intriguenstück zur Geltung kommen. Entsprechend dem weiten Spielraume, welcher dem Zufalle in der indischen Weltanschauung vergönnt worden, sowie der geringen Geltung der inneren Selbstbestimmung und Ursächlichkeit wird auch für das weltliche Schicksal keine Gestalt passender erscheinen, als die mit dem Zufalle eng verschwisterte Intrigue. Ein gutes Beispiel dafür liefert das bekannte Drama Mrichhakati oder das Kinderwägelchen. Der Hang zum Idyllischen offenbart sich nicht nur durch die breiten Excursionen über Naturschönheit, welche in jedem Drama vorkommen, sondern auch durch den gewöhnlichen Stoff der dramatischen Handlung, die Liebe, wie ein anderer Grundzug des indischen Lebens, die Gebundenheit, die Krystallisirung alles Geistigen in dem ausgebildeten Formalismus des indischen Drama, in der Sitte, jeden Charakter an einen bestimmten Dialekt zu knüpfen („der Held spricht Sanskrit, Frauen das weichere Prakrit, und so auch die untergeordneten Personen ihren besonderen Jargon") ihre Verwirklichung findet.

Durch die Übersetzung des Wilson'schen Werkes über das Theater der Hindus, durch die Popularität ferner, welche Kalidasa's Sakuntala erreicht hat, ist die Kenntniß des indischen Drama vielfach erweitert worden, so daß uns hier nichts weiter, als noch die Zeitbestimmung für die Blüthe des Drama zu erwähnen übrig bleibt. Die dramatische Poesie hat die Ausbildung der epischen zur Voraussetzung und tritt verhältnißmäßig ziemlich spät im Volksleben auf. Sie verlangt, daß sich die nationale Bildung gesetzt habe, die altreligiöse Strenge der weltlichen Verfeinerung gewichen sei. Die Blüthe des indischen Drama fällt nach gewöhnlicher Annahme in das letzte Jahrhundert vor Christo, in die Zeit der Regierung des Königs Vikramaditya's von Ayodhya, an dessen Hofe Kalidasas lebte, nicht weniger fruchtbar und vielseitig, als genial, der Dichter der Sakuntala und des Vikrama und Urvasi, der „Bräutigam, welchen die Poesie, die fröhliche Tochter Valmikis und Vyasas Zögling sich gewählt." Über den Einfluß der Religionssysteme auf das Drama verbreiten die bisherigen Untersuchungen so gut wie gar kein Licht. Wir übergehen daher diesen Punkt lieber ganz, ehe wir in vagen Vermuthungen herumtappten. Nur so viel sei noch bemerkt, daß wenn auch die indische Weltauschauung keineswegs

das Drama als ihren reinsten positiven Ausdruck in den Vordergrund stellte, dennoch die Anforderungen an die formelle Vollendung desselben sehr hoch gespannt waren. Der Schauspieler im Vorspiele zu Malati und Madhava drückt sich darüber folgendermaßen aus. „Die Weisen und Ehrwürdigen, die Gelehrten und Bramanen verlangen von einem Drama: Tiefe Darstellung der verschiedenen Leidenschaften, einen angenehmen Austausch gegenseitiger Zuneigung, Erhabenheit des Charakters, Ausdruck der Wünsche, einen überraschenden Inhalt und eine gewählte Sprache.“ Außerdem muß als Zeugniß der Volksthümlichkeit dramatischer Unterhaltungen erwähnt werden, daß noch gegenwärtig geistliche Farcen zu dem Lieblingsvergnügen des Volkes gehören. Wenigstens für das Malwaplateau in Centralindien ist es durch Malcolm's Memoiren erhärtet. „Der Affe Hanuman, der weise Ganesa mit seinem Rüssel und dickem Bauche wird zum großen Gelächter des indischen Parterres auf die Bühne gebracht. Die Incarnationen Vischnus sind das gewöhnliche Sujet für ihren Hanswurst. Das Springen des großen Fisches in der karrikirten Darstellung der ersten Avatare bringt stets großen Applaus. Auch das Hoftreiben der Fürsten, die Intriguen der Dorfschulzen werden durch die Hechel gezogen und das Volk horcht zu bis tief in die Nacht.“ Diese humoristische Auflösung der alten positiven Anschauung mag auch für uns der passende Ort sein, die Betrachtung der indischen Poesie zu schließen und zu den bildenden Künsten überzugehen.

Das Princip der bildenden Künste in Indien dürfte wohl aus dem Vorhergehenden klar geworden sein. Ohne daß wir uns noch speciell mit den ersteren abgegeben hätten, haben wir dennoch ihre allgemeine Grundlage, ihre Formen und Grenzen, die günstigen Momente wie die Hindernisse für ihre Entwickelung angegeben. Denn noch viel inniger zeigen sich die bildenden Künste an die religiöse Weltanschauung geknüpft, noch abhängiger von der Naturumgebung, noch einflußreicher der Boden, die gesammte Äußerlichkeit, als in der ungleich freieren, selbstständigeren Poesie. Beginnen wir mit den Mängeln und Schranken.

Des Menschen Körper ist zu enge und auch zu niedrig, um die Gottheit würdig zu umhüllen. Diese strömt in die weite Natur hinaus und umschwebt als der absolute Grund alles Lebens und Bewegens den Menschen. In das Weite gehend, wie die indische Phantasie, sind auch die indischen Götter, sie lassen sich nicht umspannen und umfassen, kein Raum ist ihnen groß genug, keine Grenze für sie abzumessen. Statt ihr reines Nachbild im beseelten menschlichen Leibe zu suchen,

wird ihr Vorzug in der Verschiedenheit vom Menschen bestimmt. Sie werfen keinen Schatten, und blinzeln nicht und berühren die Erde nicht und sind frei vom Staube und Schweiße. Auch dieß ist wichtig, daß die Erhabenheit so gern in die räumliche Ausdehnung, das Quantitative gelegt wird. Vielarmig, vielköpfig, vieläugig erscheinen die Götter und müssen sich außerdem noch andere symbolische Masken gefallen lassen. Den Gott Ganesa schmückt ein Elephantenkopf, Vischnu tritt mit einem Eber- oder Löwenhaupte auf. In Allem und Jedem widerstrebt die religiöse Anschauung den plastischen Formen. Und der Charakter der Hinduleiber ist nicht geeignet, trotz dieser religiösen Schranken den plastischen Sinn zu wecken. Das Zarte und Weiche derselben, das Zurücktreten alles Knochigen und Muskulösen stößt an sich schon alle plastische Behandlung von sich, wie erst aber, wenn nun auch noch die Forderung hinzutritt, in den Formen alles Größenmaß zu überschreiten und das Kolossale vorherrschen zu lassen. Dadurch bohrt sich ein harter Widerspruch zwischen die Naturformen und das Ideal ein, welcher jeden vollendeten plastischen Ausdruck unmöglich macht, auch wenn das Volk eine größere Vorliebe für das Plastische bewiese, als seine Scheu vor allem Nackten, die Sitte, sich in weite, bunte Gewänder zu hüllen und die Unfähigkeit seiner Dichter, dem plastischen Gefühle in der Sprache Worte zu leihen, vermuthen lassen. Schließlich sei noch des markigen Spruches eines großen Kunstforschers erwähnt, welcher das Unvermögen der Inder zu plastischen Bildungen schon in der socialen Anschauung voraus bestimmt findet: „Eine Nation, welche die individuelle Freiheit im politischen Leben so wenig achtet, daß sie dieselbe durch den Zufall der Geburt bindet, kann auch in der Kunst keinen Sinn für das Charakteristische und Individuelle haben.“ Wo sollte aber auch die Plastik in einem Blumenlande eine reiche Stätte finden, welches keine menschlichen Helden kennt, die Anwohner bald in der Lust der Empfindung vergehen, bald zur Bewußtlosigkeit sich zusammenziehen macht? Man lese den vorhergenden Brief von der Natur des Landes und des Volkes, und man wird überall unwillkürlich zu dem Schlußsatze gelangen, daß die plastische Kunst hier nothwendig eine untergeordnete Rolle spielen mußte. Doch wohlgemerkt, es ist hier nur die Rede von der Plastik als einer selbstständigen in Inhalt und Form eigenthümlichen Kunstgattung, keineswegs von der Arbeit mit Meißel und Hammer im Allgemeinen. Diese hatten hier, wo ganze Gebirge ausgemeißelt, Felswände polirt, Riesenpyramiden mit Ornamenten überzogen wurden, vollauf zu thun

Nicht anders verhält es sich mit der Malerei. Wir bestreiten keineswegs die Existenz der Malerei. Daß dieselbe den Indern bekannt war, beweisen eben so sehr die in den indischen Dramen angeführten Porträte, die Malerscene in Malati und Madhavi, als die vielfach citirte Stelle aus Sakuntala, wo König Duschanta beim Anblicke des Bildes der verlorenen Geliebten (sie ist in einer reichen Landschaft inmitten ihrer Gefährtinen dargestellt) noch folgende Wünsche ausspricht:

„Freund, höre, es fehlt noch
Hier die Malini, sandig, rauschend, und daran
Flamingo's noch pärchenweis;
Vor ihr glänze die Firn des fürstlichen Gebirges,
Und Tschamara's lagern d'rauf;
Auch möcht' unter dem Baume, wo von dem Gezweig
Die Walkala niederhängt,
An des Männchens Geweih' die Hindin ich das Aug'
In seinem Glanze reiben seh'n!"

Doch wenn auch die Malerei gleich der Plastik den Indern als Darstellungsmittel bekannt war, so fehlte doch viel, daß sie in derselben die reinste Verkörperung ihrer Phantasiegebilde gesucht hätten. Die Götter entziehen sich der malerischen Behandlung nicht weniger, als der plastischen Darstellung, die symbolischen Beziehungen lassen sich kunstgerecht weder mit der Farbe noch im Steine wiedergeben, sie bieten dann nur Zerrbilder, für den gläubigen Sinn erhebend, doch dem Schönheitsgefühle widerlich. Der Hang zur Abgezogenheit läßt die reiche Fülle der Formen unbeachtet bei Seite liegen; das Hinausstreben in die Natur, die Sitte, in Pflanzentypen und Thiergestalten das menschliche Ideal zu verlegen, duldet keine liebevolle Vertiefung in die selbstständige Bedeutung menschlicher Züge. Der rege Sinn für landschaftliche Schönheit könnte zwar zur Vermuthung führen, die landschaftliche Malerei hätte hier eine große Blüthe erreicht, doch fehlt auch hier das unbefangene Verhältniß. Theils verliert sich der Mensch in der Anschauung der Natur in die Nebelsphäre der Empfindung, sieht eine Gestalt in die andere verschwimmen, die Begrenzungen sich verwischen, und hält sich nur an das allgemeine Ganze, theils geht er sofort wieder auf metaphysische Beziehungen ein, und findet nicht die äußere farbige Schönheit, sondern das symbolische Verhalten bedeutsam, oder er bleibt bei der abstracten Freude am Glänzenden, Bunten stehen. Auch dieß deutet, wie Schnaase richtig bemerkt, auf keine hohe Stufe der Malerei hin, daß in den Dramen die Gemälde aus dem Gedächtnisse verfertigt werden und den Gegenstand weiblicher Arbeit bilden. So bliebe denn wirklich nur die Architektur als das passendste Gefäß für die bildende Phantasie

der Inder übrig. Die nächste Verwandschaft zu einander, in Bezug auf den Grad der Bewältigung, der Begeistigung des Stoffes, so sagten wir bei einer früheren Gelegenheit, haben von allen Kunstgattungen die Architektur und Musik; wir erfuhren weiter, daß kein Volk des Alterthumes so musikerfahren und musikliebend war, wie jenes der Hindus, von den Göttern Indiens aber wissen wir, daß ihr dumpfes, vielsagendes und allbedeutendes Wesen nur empfunden, nicht in deutlichen, abgegrenzten Zügen geschaut werden könne. Befragen wir endlich die Topograhie des Landes, so erblicken wir höchst bedeutsame Bauwerke, an Colossalität alle anderen, von welchen uns noch sonst die Länderkunde Nachricht gibt, überragend, in der Gesammtanlage wie im Detail die Eigenthümlichkeiten der indischen Phantasie positiv wiedergebend, das räumlich Erhabene, das Maß- und Endlose, die erdrückende Fülle des Reichthums, während die Sculpturwerke nur mit und an der Architektur vorhanden, Malereien dagegen, die über gefärbte Flächen sich erheben, in Zeichnung oder Colorit nur halbwegs höheren Ansprüchen genügen, völlig unbekannt geblieben sind. Dieß Alles berechtigt uns wohl, die Architektur in den Vordergrund der bildenden Künste zu stellen, und als diejenige Kunstgattung zu bezeichnen, in welcher der Geist des Hinduvolkes die reinste und passendste Verkörperung gefunden. Aber eine Architektur ganz eigener Art. Sie hat nicht zur Grundlage die Form des *Hauses*, wie etwa der griechische Tempelstyl, oder der christliche Kirchenbau. Die Form des Hauses hat nur dort eine ästhetische Bedeutung, wo auch das menschliche Wesen eine größere Würdigung erfährt, eine selbstständige menschliche Welt sich aufbaut, das Naturleben, von seiner Allgewalt zurücktretend, das gemüthlich innige Verweilen bei sich selbst, den freien heiteren Genuß der harmonisch gespannten menschlichen Kräfte freigegeben hat. Dann vermag auch das Haus, der abgeschlossene, blos für den Menschen bestimmte Raum, den Stoff zu schönen Umbildung darzubieten, dann aber wird auch die Architektur keine selbstständige Rolle mehr spielen, sondern auf ein Inneres sich beziehen, den menschlich gestalteten Göttern wesentlich nur zur Umhüllung, zum Tempel dienen. Dieß Alles findet für Indien keine Anwendung. Wie die indische Phantasie überhaupt ihre Bilder weniger vom Menschen als von der äußeren Natur entlehnte, so hat sie auch in der Architektur ihren Ausgangspunkt nicht vom geschlossenen menschlichen Hause genommen, sondern derselben gleichfalls einen *landschaftlichen Charakter* aufgedrückt. Die indische Architektur dehnt sich über große Räume aus, umfaßt ganze Anlagen, schließt in dieser nebeneinander ausgebreiteten Vielheit die verschiedenartigsten Bauten, Thürme, Hallen, Teiche, Tempel, Umgänge

u. s. w. in sich und kann deßhalb wohl mit Recht als eine landschaftliche Architektur aufgefaßt werden. Man hat die indische Architektur nach vielfachen Gründen eingetheilt und bestimmt, man hat besonders die Felsbauten und Grottenanlagen von den Pagoden unterschieden. Überall aber stoßt man auf den gemeinsamen landschaftlichen Charakter. Die Pagoden sind nicht als einzelne Gebäude zu denken. Mehrfach wiederholte, mit Pyramiden gekrönte Umfassungsmauern schließen ungeheuere Flächen in sich, in welchen zunächst Baumgänge, Priesterhäuser, dann weiter nach innen zu heilige Teiche, Pilgerherbergen, Portiken, Säulenhallen und endlich das gewöhnlich nicht sehr bedeutende eigentliche Heiligthum mit dem Gottesbilde Platz gefunden haben. Ebenso ist auch bei den Grotten gewöhnlich „ein ganzes Felsgebirge ausgehöhlt, in eine unterirdische Stadt verwandelt, und zu Teichen, Gängen, Treppen, Portiken, Tempelhallen und Kapellen verarbeitet.“ Diese eigenthümliche Beschaffenheit der indischen Architektur dürfte uns weniger auffallen, wenn wir uns an die Wohnung der schönen Vasantasena im Drama „das Kinderwägelchen“ erinnern, welche nach der Beschreibung aus ziemlich geräumigen Höfen besteht, und gleichfalls einer freien Landschaft ähnlicher sieht, als einem geschlossenen Einzelhause. Mit diesem landschaftlichen Charakter der Architektur stimmt auch die idyllische Richtung in der Poesie auf das Überraschendste überein. Sie findet endlich ihre empirische Erklärung in dem brahmanischen Culte, welcher sich in Processionen, Waschungen u. s. w. ergeht, und jedenfalls ausgedehnter Räume zu seiner Verrichtung bedarf. Im Buddhaismus tritt das Gebet, die innere Erhebung des Geistes kräftiger hervor, demgemäß auch die buddhistischen Monumente unserer Kirchenform sich annähern.

Nur eine Gattung von Bauwerken findet sich vor, welche sich dem eben entwickelten Principe keineswegs einreiht und daher eine abgesonderte Betrachtung für sich in Anspruch nimmt — die Dagops, dem Buddhaismus eigenthümliche Denkmäler, welche uns wieder in die Zeit der tumuli, der künstlichen Hügel zurückführen, und in ihrem Charakter auf eine noch wenig entwickelte, ursprüngliche Bauweise deuten, mögen auch die vorhandenen Dagops urkundlich sehr späten Zeiten angehören. Sie sind dann durch den Rückgang und die Wiederaufnahme einer bereits vergangenen Bauform zu erklären. Die Dagops kommen sowohl als eine Art von Altären im Inneren buddhistischer Tempel vor und werden als eine an Wasserblasen erinnernde, etwas „überhöhte Halbkugel auf einem breiten cylinderförmigen Untersatze ruhend“ beschrieben, wie auch, (namentlich in den indischen Nebenländern, diesseits des Indus, auf Ceylon und in Hinterindien) als selbstständige Bauten, und haben

dann die Form von „Pyramiden mit einer halbkugelförmigen Kuppel, auf welcher noch ein Knopf in der Gestalt eines Schirmes sich befindet". Die Form der Wasserblase soll eine symbolische Beziehung auf die buddhistische Lehre von der Nichtigkeit und Hinfälligkeit alles Irdischen, dessen Dauer jener einer Wasserblase gleicht, enthalten, wie der Schirm das Sinnbild des heiligen Feigenbaumes, unter welchem Buddha in Verzückung gerieth, darstellen, das Innere der Dagops aber zu Grabkammern gedient haben. In Kabul auf der Königsstraße nach Bamyan finden sich die sogenannten Tope (von Stupa, Thurm oder Grabhügel abstammend), massive Bauten von 50—80 Fuß Höhe. Auf einem runden Unterbaue erhebt sich eine engere Mauer und auf dieser eine kugelförmige solide Kuppel. Ähnliche Bauten weist die alte Königsstadt Anurahdepura auf Ceylon auf, „von innen und außen mit Erde und Mauer erfüllte Massen, nach Außen mit dicken Backsteinmauern umgeben, im Inneren gewöhnlich Reliquien einschließend." Bald sind es bloße Erdhaufen, zu welchen Steinstufen führen, andere höhere Dagops sind von Pfeilerreihen umgeben, die Form gleicht bald einer Pyramide, bald einem Kegel, bald einer Glocke; als Bedachung dient gewöhnlich die steinerne Wasserblase, die oft prachtvoll ausgearbeitete Kuppel. Die Dagops bilden ferner die Grundlage für die buddhistischen Tempel in Nepal und Hinterindien. Die Tempel von Nepal heißen Chaityas, die Kuppeln sind bereits ausgehöhlt und zu einer inneren Architektur verwandelt. Dagegen ist die berühmte Pyramide von Boro-Budor auf Java nur von Außen decorirt, steigt auf 9 zuerst viereckigen, dann kreisrunden Stufen zu einer Höhe von 116 Fuß und wird oben von einer in eine Spitze auslaufenden Kuppel bekrönt. Eine ähnliche Beschaffenheit zeigen die mit Goldplatten überreich bedeckten Pyramiden im Birmanenreiche bei Rangun und in Pugan. Auch für das Detail, wie z. B. Nischen, wurde die Bekrönung durch Dagops beibehalten. Ob nicht die Form der Dagops auf die tonnenförmige Überwölbung einzelner Grottentempel, auf die fast hufeisenförmigen Rundgewölbe in Carli und Kennery, so wie auf die Pyramidengestalt der Pagoden Einfluß genommen, ist zwar nicht entschieden, aber höchst wahrscheinlich, zumal wenn man zu der bekannten Hypothese eines ursprünglichen Buddhacultes in Indien seine Zuflucht nimmt, als dessen ursprünglicher architektonischer Ausdruck dann der Dagop anzusehen wäre, welcher später auch in die brahmanische Kunst eingedrungen, auch in der landschaftlichen Architektur Platz gefunden, mit neuer Kraft aber wieder erst nach der Trennung des Buddhaismus von der Schwesterreligion emporgetaucht ist, und nun eine synkretistische Bauform im Hinterindien geschaffen hat.

Sechster Brief.

Indien. Architektur. Felsbauten. Freie Bauten. Pagoden. Zeitbestimmungen. Die Grottenbauten im Ghatgebirge. Die Wunder von Ellora. Die sieben Pagoden. Die Pagoden von Chillambrum, Jagernaut. Architektonisches Detail.

Felsbauten und Werkbauten, Umformung natürlicher Felsen durch Behauung und Ausgrabung oder Zusammenfügung isolirter Bruchsteine zu architektonischen Monumenten sind die beiden Hauptformen der indischen Bauten. Die Felsbauten theilen sich wieder in unterirdische Grotten — Felshöhlen und freie Felsbauten, wo das Äußere der Felsen zu den mannigfachsten Gestalten ausgearbeitet erscheint, und der innere Kern dann entweder unberührt bleibt oder gleichfalls zu einer Grotte ausgehöhlt wird. Gewöhnlich finden sich Beispiele von Grotten- und freien Felsbauten beisammen zu einer großen Tempelanlage verbunden, und auch die freien Felsbauten nach Außen und Innen künstlerisch bearbeitet. Die nächste Frage geht nach dem Alter der Monumente überhaupt und dem Zeitverhältnisse, welches zwischen den Grotten und Pagoden (eine Verstümmelung des Sanskritwortes Bhagavati: heiliges Haus) obwaltet. Die Ansichten darüber zeigen eine Verschiedenheit, welche schlechterdings jede Vereinigung ausschließt; eine Gewißheit aber kann keine derselben in Anspruch nehmen. Die von den Hindus selbst angeführten Zeitbestimmungen tragen den Stempel der mythischen Übertreibung so unverkennbar an sich, daß wir sie füglich übergehen können. Kein größeres Gewicht haben auf der anderen Seite die Behauptungen, welche die Entstehung der indischen Monumente in das spätere Mittelalter verlegen. Die Thatsache, daß in den Grottentempeln der brahmanische Cult mit dem Buddhadienste noch in friedlichem Nebeneinander auftreten und bei dem Grottenbaue auch die Kenntniß des eigentlichen Werkbaues, also des Pagodenbaues in einzelnen Spuren durchleuchtet (es finden sich Quaderbauten mit Höhlenbauten verbunden, und ferner unverkennbare Zeichen, daß man der Felsstructur mit Quadersteinen nachgeholfen), verknüpft mit der anderen Thatsache, daß bereits im dritten Jahrhunderte vor Chr. der Buddhaismus von Brahma's Anhängern gedrängt und aus dem eigentlichen Indien hinausgestoßen wurde, ma-

chen es mehr als wahrscheinlich, daß die Entstehung der indischen Monumente im Ganzen und Großen vor unsere Zeitrechnung fällt und die negative Gränze in den Schluß des letzten Jahrtausendes vor Christo, wo ja auch die dramatische Kunst, dem Wesen nach die letzte Kunstgattung, ihre Blüthe feierte, zu setzen ist. Nach dieser Zeit dürften kaum mehr bedeutende architektonische Kunstwerke zu Tage gefördert worden sein, am wenigsten nach dem Einfalle der Muhamedanischen Herrschaft. In welche Zeit jedoch der Beginn einer größeren architektonischen Thätigkeit fällt, läßt sich nicht mehr feststellen.

Auch das Zeitverhältniß zwischen Felsbauten und freien Bauten rief die mannigfachsten Hypothesen in das Leben. Den Einen gelten die Grotten und Felsbauten für früher; den Anderen die Pagoden für die ursprüngliche Bauweise. „Es liegt in der Natur der Sache, meinen Jene, daß die rohe und harte Arbeit in dem natürlichen Felsen der eigentlichen Baukunst vorhergegangen sein muß; denn man kehrt dazu nicht zurück, wenn man erfahren, wie sehr viel leichter es ist, in gehauenen Steinen zu arbeiten, und wenn sich der Sinn an die Regelmäßigkeit, die sich im Grottenbau nicht völlig erreichen läßt, gewöhnt hat." Dagegen wenden Diese ein, daß die ungleich größere Schwierigkeit, Tempel von großem Umfange mit prächtigen Säulenreihen im Inneren eines Felsens auszuhauen, als Gebäude aus Werkstücken zu errichten, es wahrscheinlicher mache, man habe mit Pagoden begonnen und sei zu Grottenbauten fortgegangen. (Schlegel, Indische Bibliothek.) Noch nähere Zeitbestimmungen werden aus den Beziehungen der Architektur zu den indischen Heldengedichten hervorgeholt. Weil die Sculpturen in den Grotten Scenen enthalten, welche mit den epischen Erzählungen in unmittelbarem Bezuge stehen, so sind die Grotten unbedenklich jünger als die Heldengedichte. Doch nein, da „der Ramayana, 1000 Jahre vor unserer Zeitrechnung bereits den überirdischen Prachtbau kannte und eine Stadt beschreibt, die von Tempeln glänzt, deren Kuppeln wie Felsengipfel emporragen, deren Mauern mit bunten Steinen geschmückt sind, wie die Felder des Schachbrettes," so müssen wohl die Grottentempel, deren in den Epopäen gar keine Erwähnung geschieht, älter sein als die letzteren. Galten sie ja doch bereits im Beginne unserer Zeitrechnung den Anwohnern als ein Werk der Natur. Wie alt müssen sie sein, daß schon damals die Kunde von ihren Erbauern so gänzlich verschollen war. Diesem Allem tritt die Behauptung Ferguson's keck entgegen, welcher die Anwendung der Grottenbauten erst den Buddhisten zuschreibt, und ihre Entstehung in das dritte Jahrhundert v. Chr., also in eine verhältnißmäßig sehr späte Zeit versetzt. Sie

drückt das gerade Gegentheil einer anderen von Ritter verfochtenen Hypothese aus, wornach die Grottentempel dem ursprünglichen, vom Brahmaismus theilweise verdrängten, theilweise umgewandelten Nationalculte der Hindu's angehören, jener fernen Periode, in welcher die Culies und andere Aboriginer Dekans noch in ungestörtem Besitze des Landes sich befanden und eine selbstständige Bildung genoßen. Und wenn man keiner einzigen dieser Vermuthungen beipflichtet, so bleibt noch ein letzter Ausweg, den Grotten- und Pagodenbau selbständig neben einander auftreten zu lassen, und die Entstehung des ersteren dem Verfolge besonderer Tendenzen, vielleicht auch dem Culte besonderer Götter zuzuschreiben. Die Entscheidung ist schwer, wenn nicht bei dem geringen Umfange unserer bisherigen Erfahrungen geradezu unmöglich. Historische Gründe haben wir keine anzuführen (namentlich kann für die bisher bekannt gewordenen Monumente durchaus keine Zeitfolge bestimmt werden), ästhetischen ist aber nicht blind zu trauen. Wenn wir sie aber zu Rathe ziehen, so werden wir jedenfalls den Felsbauten vor den Pagoden den Vorzug des höheren Alters einräumen müssen.

Eine genaue und vollständige Beschreibung der indischen Baudenkmäler muß in Specialwerken über Hindustan bei Langles, Daniell, Ritter nachgelesen werden; wir begnügen uns hier mit dem Hervorheben der charaktervollsten Beispiele.

Die Felsbauten liegen namentlich in der Nordostwendung der Ghats im nördlichen Decan in dicht gedrängten Haufen beisammen. Die frühesten Nachrichten besitzen wir von den Grottentempeln auf der Insel Elephanta bei Bombay, von den Einheimischen die Grottenstadt, Gharikuri, genannt. Sie sind vielfach verschüttet und zerstört — auch der aus einem isolirten Felsen gehauene Riesenelephant nahe am Landungsplatze, von welchem die Insel den Namen erhalten, ist in Trümmer zerfallen — gehören übrigens keineswegs zu den größten Monumenten des Landes. Hoch über dem Meere in einen Berggipfel ist die Hauptgrotte eingehauen, deren nördlicher Eingang eine von Pfeilern und Pilastern gestützte Façade bildet und durch drei Öffnungen mit dem inneren, Siva geweihten, mit Sculpturen reich bedeckten Tempel correspondirt. Ähnliche Façaden bemerkt man im Osten und Westen. Die Hauptgrotte, an welche sich kleinere Kapellen anschließen, wird von 26 massiven Pfeilern und 16 Pilastern getragen. Der Grundriß zeigt eine beinahe quadratische Form (130 Fuß Länge bei 123 Fuß Breite) doch kein gleiches Niveau, auch keine absolute Regelmäßigkeit in den Distanzen der übrigens weder gleich ornamentirten, noch gleich starken Pfeiler. Die Höhe ist sehr gering, zwischen 15—17 Fuß. Dem nörd-

lichen Eingange gegenüber befindet sich ein berühmtes kolossales (15 Fuß hohes) Relief, bald als Trimurti, bald als dreiköpfiger Sivas bezeichnet. Gegenüber von Elephanta auf der Insel Salsette haben neben anderen besonders die Grotten von Keneri die Aufmersamkeit der Reisenden auf sich gezogen. Sie ziehen sich in mehreren Stockwerken übereinander und füllen das ganze Innere des mit dem Gipfel dachartig vorhängenden Felsberges aus. Die in der Größe vielfach wechselnden Höhlen sind sämmtlich mit Portiken und Sitzbänken versehen und durch Treppen miteinander verbunden. Die Hauptgrotte, Buddha geweiht, dessen Bildsäulen in Nischen am Porticus angebracht sind, wurde vom Bischofe Heber einer altchristlichen Basilica verglichen. Sie ist rund gewölbt, 90 Fuß lang und 38 Fuß breit, durch eine Doppelreihe von 36 Pfeilern in drei Schiffe getheilt und schließt in einem Halbkreise, in dessen Mitte der heilige Dagop sich erhebt. Eine geiche Beschaffenheit mit den Kenerigrotten tragen die Aushöhlungen von Carli in der Provinz Aurungabad zwischen Bombay und Punah an sich; den scheinbar gewölbten Haupttempel umgibt ein Corridor mit kleinen Zellen, vor demselben befindet sich ein Porticus und die in 2 Stockwerke getheilte Vorhalle. Auch die Carligrotten sind dem Buddhadienste angehörig.

Wir übergehen die weniger bekannten und weniger bedeutenden Grottenbauten von Mhar südlich von Carli, dann die 8 Grotten von Pandu Lena bei der Festung Nassuck und die nördlicher gelegenen romantischen Tempelhöhlen von Ajayanti, über deren höchste Höhle sich ein Wasserfall herabstürzt, an deren Wänden Frescomalereien entdeckt worden, um sofort die Centralgruppe, die Wunder von Ellora, den Götterberg, das Steinpantheon der Hindus zu beschreiben. Die Zeit und die Menschen haben zerstört, so viel sie nur immer zerstören konnten; dennoch aber ist des Großartigen und Imposanten genug übrig geblieben, um den Beschauer mächtig zu ergreifen, und ihn im Anschauen dieser Zauberwerke versunken die unbefangene Durchforschung derselben vergessen zu lassen. „Ein felsiger Bergkranz von Granit, halbmondförmig eine ganze Stunde weit sich erstreckend, ist zu einer noch ungezählten Zahl von Grotten, Kapellen, Höfen u. s. w. in mehren Stockwerken übereinander ausgearbeitet und mit Ornamenten und Sculpturen überdeckt." Dreizehn große Tempel und Tempelgruppen sind bis jetzt bekannt geworden, neben ihnen aber ziehen sich noch zahlreiche Gallerien, Treppenfluchten, Bassins und Felsbrücken hin. Selbst die Natur fühlte sich zur Mitthätigkeit gezwungen und erhöhte die Romantik dieser Götterstätte. Über die Façade eines der Grottentempel stürzt ein mächtiger Wasserfall herab und verschließt so wie mit einem Krystallschleier das

Innere. „Es kann diese Anlage nur das Werk eines ganzen Volkes von Steinhauern eine Reihe von Jahrhunderten hindurch gewesen sein, die Zeit aber und das Volk, den Namen des Erbauers oder der Beherrscher, selbst des Priestergeschlechtes, das hier so Mächtiges hervorrufen konnte, nennt keine Geschichte.“ Die Mythe läßt den Götterberg von einem dämonischen Baumeister Visma Karma in einer sechs Monate währenden Nacht aufführen, vom Hahnenrufe aber in seinem Werke überrascht werden, daher Vieles unvollendet blieb. Die symbolischen Darstellungen im Inneren tragen nichts dazu bei, das Dunkel, welches über diese Riesenwerke herrscht, zu erhellen. Der reiche Himmel der brahmanischen Religion ist hier fast vollständig vertreten, Brahma und Sivas in zahlreichen Bildern dargestellt, doch auch dem Buddha sind einzelne Tempel geweiht, ja im Tempel der zehn Avataren stehen sogar die Symbole Sivas, Vischnus und Buddha's friedlich nebeneinander.

Ein Tempel Indra's, jener des Visma Karma und dann das riesige Kailasa, der Seligen Sitz, werden gewöhnlich als die hervorragendsten Monumente angeführt. Jedes dieser Denkmäler umfaßt eigentlich eine größere Anlage, eine Grottenreihe.

Durch ein von Löwen bewachtes Felsenthor gelangt man über einen offenen Vorhof zu den Indragrotten. In der Mitte des Vorhofes erhebt sich eine aus dem Felsen ausgehauene Kapelle. (Voits Denkm. A. IX. 3 und 11.) Sie wird scheinbar von Säulen gestützt und von einem reich verzierten, hohen, pyramidenförmigen Aufsatze bekrönt. Rechts von ihr steht ein Felsenelephant, links eine freie Säule, und hinter dieser weiter zurück eine von 6 Pfeilern getragene Grotte nebst kleineren Höhlen. Durch eine Vorhalle gelangt man zum eigentlichen Heiligthume, über welchem, durch eine Treppe verbunden noch eine zweite, mit massiven Pfeilern und Sculpturen ausgeschmückte Grotte sich aufthürmt. Schmale Gänge verbinden diese Grotten mit benachbarten Tempelanlagen. Edler und kunstreicher erscheint der Tempel des Visma Karma. Eine breite Felsspalte führt in den regelmäßigen Vorhof, an dessen beiden Flügeln kleinere Grotten angebracht sind, dessen mittlere Fronte die überaus reich gezierte Façade des Tempels bildet. Der untere Theil der Façade ist eine sogenannte Veranda (freie Pfeilerhalle), nach den beiden Flügeln fortgesetzt, in der Mitte eine für das Musikchor bestimmte Gallerie tragend. Diese öffnet sich durch ein Portal nach dem inneren Tempel und bildet hier eine zweite mit dem Mittelraume des Tempels gleich breite, von zwei viereckigen Pfeilern gestützte Gallerie. Die Ausschmückung des Vorhofes und der äußeren Gallerie ist ein Meisterstück des Meißels, an Feinheit der Aus-

führung, an Reichthum der Gestalten kaum zu übertreffen. Sowohl der Steinbalken oder Architrav, welcher unmittelbar auf den Pfeilern der Veranda aufliegt, wie die Brustwehr, der Mauergrund an der Gallerie und der hohe Fries über derselben sind mit Arabesken, Thierbildern und Menschengruppen bedeckt. Drei Pforten führen in das matt erhellte Innere. Ein Umgang von 30 achteckigen, auf zwei Dritttheilen ihrer Höhe mit je zwei Bändern umgebenen Pfeilern gliedert den Tempel in drei Schiffe. Die Seitengänge sind niedrig, flach bedeckt und nur 7 Fuß 3 Zoll breit. Der Mittelraum hingegen, 35 Fuß hoch, trägt ein natürliches Tonnengewölbe, welches von Langlois in seiner Erscheinung der umgekehrten Schale eines Schiffes verglichen wird. Es gehen nämlich breite Steinbalken, genau dem Rundgewölbe folgend, von der Mitte der Decke aus und stoßen an den Fries, der sich über den Pfeilern längs dem Tempel hinzieht. In der Mitte der Decke aber werden sie von einem die Längenrichtung verfolgenden Steinbalken festgehalten, wodurch allerdings die Form eines Schiffgerippes wiederholt wird. Den Tempel schließt ein Halbkreis ab, vor welchem sich der bekannte Dagop, das Symbol des Buddhadienstes, erhebt.

Diese wie alle anderen Tempelanlagen Elloras werden aber von dem K a i l a s a, diesem „verzauberten Steinbruche", an Seltsamkeit und Pracht noch weit übertroffen. Denken wir uns zuerst einen Felsenraum von nahe 400 Fuß Länge und 150 Fuß Breite künstlerisch bearbeitet und theilweise bis zu einer Tiefe von 100 Fuß ausgehöhlt, in der Art, daß in der Mitte der Fels, zu Tempeln behauen, stehen blieb, nach allen Seiten aber von einem ausgegrabenen Hofe umgeben wird. Die Felswände, welche diesen Hof begränzen, enthalten selbst wieder Grotten und Hallen, öffnen sich gegen den Hof durch Pfeilergänge, Kreuzgängen vergleichbar, und waren einst mit den Tempeln des Mittelraumes durch freie Felsbrücken verbunden. Die mittlere Tempelanlage bildet eine zusammenhängende Felsmasse und wird in einen Vorbau, in die Kapelle des Nandi und den Haupttempel eingetheilt. Der Vorbau, mehrere Stockwerke hoch, zerfällt in mehre Gemächer, von welchen drei aufeinander folgende vermittelst einer Brücke mit der quadratischen Kapelle des Nandi in Verbindung stehen. Zu beiden Seiten der letzteren erheben sich im Tempelhofe selbst zwei Riesenelephanten und Obelisken. Eine Brücke, woran sich ein Porticus und eine Vorhalle (man kann zu dieser auch unmittelbar vom Hofe aus auf Treppen gelangen) schließen, führen zum Haupttempel. „Es ist der größte bekannte Monolithentempel; wenn man das Sanctuarium und die Hinterräume hinzurechnet, 103 Fuß lang, 56 Fuß breit, 17 Fuß hoch, worüber sich noch Dome und

die höchste Pyramide des Tempeldaches 90 Fuß erheben. Er wird von 4 Pfeilerreihen je zu 4 Pfeilern gestützt, seine Ecken werden von Elephantenkolossen getragen, ihm zur Seite stehen noch kleinere Steinpagoden und Kapellen.“ Alle Wände, die inneren und äußeren, sind von Ornamenten, Sculpturen und Reliefs wie übersäet, nirgends riesige Dimensionen, bedeutender Reichthum gespart, überall ein trunkener, phantastischer Sinn thätig, das Erhabene mit dem Grotesken, das Imponirende mit dem Widerlichen bunt gemischt.

Dieß sind die berühmten Wunderwerke von Ellora, welche nach Ritter's Bemerkung den Beschauer mit der Ahnung des Kampfes noch wilder Naturgewalten wider die mächtig anstrebende Gewalt des Geistes erfüllen und den Eindruck zurücklassen, als ob Kunst und Natur, Mensch-, Thier-, Pflanzen- und Götterwelt noch in einem brütenden Chaos befangen wären.

Wir springen auf die entgegengesetzte Seite der Halbinsel, auf die Coromandelküste über, wo wir in der Nähe von Sadras auf die Ruinen der Felsenstadt Mahamalaipur, die sogenannten sieben Pagoden stoßen. So viele Tempel nämlich wollten vorüberfahrende Schiffer zur Ebbezeit aus dem Meere hervorragen gesehen haben. Mit Ausnahme einer einzigen aus Quadern konstruirten Pagode (es ist dieß die bekannte Landmarke, dicht an das Meeresufer gebaut) ist auch hier Alles aus dem natürlichen Felsen herausgehauen und herausgemeißelt, obzwar Backsteintrümmer, die mitten unter Felsruinen aufgefunden worden, eine häufigere Anwendung des Werkbaues vermuthen lassen. Grotten thürmen sich auf Grotten; auf windenden Felstreppen steigt man aus den unteren Pagoden zu den oberen hinauf oder zu freien Plattformen, Wasserhältern; neben Portiken sind 90 Fuß lange und 30 Fuß breite Felswände mit Hunderten von Reliefsiguren bedeckt, unweit davon wieder Monolithe in Pagoden verwandelt und mit dem verschiedenartigsten Dachwerke bekrönt. Hier ist das Dach trommelförmig, dort erinnert es an mittelalterliche Giebeldächer, anderwärts hat es wieder die gewöhnliche Kuppelgestalt beibehalten. Einmal finden wir sogar das Nüchterne, Geradlinige, Regelmäßige moderner Bauwerke mit Glück an einer kleinen Pagode versucht. Dazwischen finden wir noch kolossale Löwen und Elephanten als Tempelwächter ausgehauen und auch das Innere der Grotten reich mit Götterbildern und Reliefs ausgeschmückt.

Wenn wir noch die Grottentempel von Dambulu Galle auf Ceylon, vier an der Zahl, die Wände mit „brillanten Farben“ bedeckt, dem Buddha geweiht, die Aushöhlungen in Orissa, Kand-giri genannt, und endlich auf dem Malwaplateau die Grotten vom Dhumnar, in

ihrer Anlage theilweise an den Kailasa von Ellora erinnernd und jene von Baug mit Fresken und Dagops verziert anführen, so haben wir die nach dem Stande der gegenwärtigen Forschung bedeutendsten Felsbauten im eigentlichen Indien aufgezählt, ohne freilich jetzt an Licht über die Geschichte dieser Monumente viel mehr gewonnen zu haben, als vor der Untersuchung. Welches war die Zeitfolge derselben, welche Bauten gehören einer reiferen, welche einer früheren Stylentwickelung an, in welcher Beziehung stehen gewisse Eigenthümlichkeiten und leicht bemerkbare Differenzen zu den verschiedenen Culten und Religionssystemen? Auf alle diese Fragen müssen wir die Antwort schuldig bleiben. Denn die Hypothesen dieser oder jener Forscher, z. B. die aus der minder kunstvollen, einfacheren Beschaffenheit der buddhistischen Grotten in Ellora geschöpfte Vermuthung Fitz-Clarence's, die buddhistischen Anlagen dürften den brahmanischen hier vorangegangen sein, die Ansicht Kugler's, der Bau des Kailasa falle erst in den Schluß einer Culturperiode (er ist geneigt, denselben in das Zeitalter Vicramaditya's zu versetzen), stehen, wenn sie auch sonst glaubwürdig erscheinen, viel zu vereinzelt, um darauf ein chronologisches System zu bauen. Diese Gewißheit einer erfolglosen Untersuchung bildet auch den Grund, daß wir die Existenz einer eigenthümlichen Architektur der Jainasecte als einer bloßen Thatsache erwähnen. Wir besitzen bisher nur einzelne spärliche Nachrichten über die schlanken, hohen Säulentempel und Pfeilerhallen der Jainas, Versicherungen eines vollkommenen Contrastes zwischen dem keuschen, einfach erhabenen Jainastyle, wie ihn die Bauten im Rajputenstaate, im Nordwesten Hindustans offenbaren und der bunt phantastischen Architektur in Ellora, keineswegs aber verfügen wir über genügende Handhaben, diese Erscheinungen den Bausystemen der Hindus einzuordnen.

War das nordwestliche Dekan der vorzüglichste Schauplatz für die Felsbauten, so zeichnet sich wieder die entgegengesetzte Coromandelküste durch eine Fülle von Pagoden aus. Ihre Zahl ist so groß, die einzelnen Anlagen so übereinstimmend, daß wir uns nur auf einzelne wenige Beispiele beschränken. Die allgemeine Anordnung der Pagoden haben wir bereits früher, als wir den landschaftlichen Charakter der indischen Architektur entwickelten, angegeben. Es ist ein unorganisches Nebeneinander der mannigfachsten Anlagen ohne Einheit und Symmetrie. Pyramidenartig geformte Tempel, an Höhe und Reichthum von den gleichfalls nach oben zurücktretenden Tempelthoren oder Gopuras weit überragt, ohne alle bedeutende innere Architektur werden von mehrfachen Mauerlinien umgeben und haben neben sich und zwischen den einzelnen

Umfassungsmauern noch Baumgänge, Portiken, Säulenhallen, Teiche u. s. w. Die eigentliche architektonische Thätigkeit beschränkt sich auf die Ausschmückung der durchwegs vorherrschenden Pyramiden. Die einzelnen Absätze werden durch gewölbartige Dächer getrennt, durch Kuppelreihen die Verjüngung der oberen Stockwerke verdeckt. Die Höhe der Stockwerke ist bunt durcheinander mit Pilastern, Nischen, blinden Fenstern, Sculpturen geschmückt, das Ganze zu oberst durch eine Kuppel oder fächerartige Ornamente abgeschlossen.

Am Südende von Dekan im Gebiete von Madhura, Ceylon gegenüber, tritt uns gleich der hochberühmte Pagodenbau von Ramisseram auf einem sagengeschichtlich wichtigen Orte entgegen. Der Tempelbau hat 600 Fuß im Gevierte, das pyramidale Eingangsthor erhebt sich bis auf 100 Fuß und ist von oben bis unten mit Sculpturen überdeckt. Säulengänge verbinden Tempel und Thor, Priesterwohnungen, Hofräume und eine prachtvolle Pilgerherberge (Chultri), ein Oblong von vier Pfeilerreihen zu je 32 reich decorirten Pfeilern, doch angeblich erst vor 200 Jahren erbaut (vielleicht nur restaurirt?) stehen zur Seite. (Voit Denkm. A. X. 2 und 6.) Die Landschaft von Tanjore ist wegen ihrer Pagodenmenge in ganz Hindustan angesehen. Zu den großartigsten Bauten zählt man die Pagode von Chillambrum bei Pondichery. Eine dreißig Fuß hohe Mauer umschließt im länglichen Vierecke die ganze Anlage, welche einen Raum von 220 Klaftern in der Länge und 125 Klafter in der Breite bedeckt. An jeder Seite der Mauer ist ein Thor angebracht, welches ganz genau mit dem Thore einer zweiten, weniger regelmäßigen inneren Mauer correspondirt. Über jedem dieser inneren Thore erheben sich in 7 Stockwerken 150 Fuß hohe, oben abgestumpfte, ganz und gar mit Ornamenten und Sculpturen überladene Pyramiden. Die Wände des Durchganges sind mit 4 Pfeilern geschmückt, vor welche Säulen vortreten, während Steinguirlanden aus 29 Ringen bestehend zu den gegenüberstehenden 27 Fuß entfernten Pfeilern sich ziehen. Sie sind an den Kapitälen der Pfeiler angebracht und mit diesen aus einem Steine gehauen. Hat man das zweite Thor durchschritten, so gelangt man in den eigentlichen Tempelhof. Bauten aller Art füllen denselben, wie sie wohl das Bedürfniß mannigfacher Ruhepunkte bei den Processionen, die Umgänge zu diesem oder jenem Idole nothwendig machten. Im südlichen Theile stößt man auf einen abgesonderten kleineren Hof mit Gallerien und Kapellen. Die Mitte des Tempelhofes nimmt ein großer Teich ein, von einer offenen Pfeilergalerie umgeben, rechts davon ist die Halle von 1000 Säulen, links ein vielfach gegliederter Bau mit Kapellen, Hallen, Zellen, Portiken und dem innersten Heiligthum.

Nicht weniger berühmt als diese einst von 3000 Priestern bediente Pagode von Chillambrum war die Pagode von Tripetty oberhalb Madras auf einer steilen Berghöhe gelegen, das „brahmanische Maria-Zell", und die allbekannte Pagode von Jagernaut bei Kuttack in der Landschaft Orissa. Doch ist die letztere weniger wegen ihres Alters — ihre Vollendung fällt erst in das 12. Jahrhundert unserer Zeitrechnung — als wegen ihres Reichthumes und des scheußlichen Cultes, der hier geübt wurde, bedeutend. Diamanten füllen das Auge der dunkelfarbigen Idole, vergoldetes (?) Kupfer bildet die Bedachung des Tempels. Die Anordnung des Baues ist die gewöhnliche, die Ausführung, was das Material betrifft, mühsam, doch in der Form wenig künstlerisch. Älter sind die verfallenen Tempelbauten der nahe gelegenen Hauptstadt Bhavanesvara. 7000 Pyramiden von 50—180 Fuß Höhe, aus massiven Granitquadern erbaut, welche durch Eisenklammern verbunden sind, sollen sich einst hier erhoben haben; einige hundert stehen noch und offenbaren in ihren Sculpturen Spuren nicht geringer Kunstfertigkeit. Die Hauptpagode ist ein Pyramidenbau von 180 Fuß Höhe. Die 4 Seiten der Basis stumpfen sich allmälig zu 8 Façaden, und die Kanten der letzteren zu Facetten ab. Alle 16 Seiten, cannelirt, laufen oben, wo statt der Kuppel ein Kranz oder Knauf das Ganze schließt, in einem Knoten zusammen. Colonnaden, kleinere Tempel und Kapellen umgeben dieses riesige Heiligthum. Ähnliche Tempeloasen, nun von der dichtesten Waldesfinsterniß umlagert, weist das Bergland Harowti in Nordwesten Hindustans auf; kleinere Pagodenbauten aber sind über das ganze Land zerstreut, besonders zahlreich auch im Gangeslande anzutreffen. Wir schließen diese Uibersicht der Baudenkmäler Indiens, um noch über das architektonische Detail einige Worte anzufügen.

Die Masse von Gelehrsamkeit, welche verschwendet wurde, in der indischen Architektur die Spuren ägyptischer oder griechischer Einwirkungen, christlicher oder maurischer Vorbilder nachzuweisen, führt uns bereits zu der Überzeugung, daß wir hier keineswegs an eine Einheit in der Architektur, an ein festes Princip und dessen Durchdringung alles Details denken dürfen. Spätere Briefe werden uns Architecturen vor die Augen führen, in welchen Grundplan, Aufbau, die äußere und innere Architektur in der innigsten Wechselbeziehung stehen, das Eine aus dem Anderen mit Nothwendigkeit folgt, ein Gedanke das ganze Werk von den mächtigsten Baugliedern bis zum zartesten Ornamente herab beherrscht, wo aller Wechsel, eine scheinbar unendliche Mannigfaltigkeit sich auf einige wenige Grundformen zurückführen lassen. Eine solche Einheit und Durchbildung finden wir in der indischen Architektur

nicht. Wäre sie vorhanden, unmöglich hätte man ernstlich den Schlüssel zur indischen Architektur in den entlegensten Gegenden und verschiedenartigsten Perioden vermuthen können. Den Hauptgrund für das Auseinanderfallen derselben in eine absolute Vielheit von Formen, für den Mangel einer durchgreifenden Regel, bietet außer der uns bereits bekannten Anlage der indischen Phantasie, im Weiten herumzuschweifen, in das Endlose sich zu verlieren, der landschaftliche Charakter der nationalen Architektur. So gefaßt ist sie auf das Nebeneinander, auf eine große räumliche Ausdehnung und eine reiche Mannigfaltigkeit in derselben gewiesen, und natürlich geneigt, diesen bunten Wechsel, die Vielheit ihres Vorbildes auf das Detail zu übertragen, die Forderungen strenger Symmetrie, zu welchen eine Hausarchitektur von selbst leitet, nur geringe anzuschlagen.

Überblicken wir die Grundpläne indischer Bauten, so bemerken wir zuerst bei den Pagodenanlagen den Mangel an jeglicher Bestimmtheit und Abgeschlossenheit. Sie können einen größeren oder geringeren Raum umfassen, mehr oder weniger selbstständige Theile in sich schließen, selbst die allgemeinste Regelmäßigkeit ist nicht unbedingt geboten, vielmehr, wie uns der Pagodenbau von Chillambrum gezeigt, eine Verschiedenheit in der Anlage der inneren und äußeren Umfassungsmauer gestattet. Auch ist kein fester Mittelpunkt vorhanden, welcher die Richtung der Umgebung bestimmte, auf welchen die letztere absolut sich bezöge. Den inneren Hof füllen beziehungslos nebeneinander hingestellte Bauwerke. Die Pagodenarchitektur ist eine äußere; innere Räume sind wenige vorhanden und selten bedeutend. Die Ornamentirung der Pyramiden durch Pilaster, Säulen, Fensternischen (zum Zwecke äußerer Beleuchtung, indem sie an großen Festen mit Lampen behängt werden), durch Gesimse aller Art hat in der Linienführung einen weichen, wegen des bunten Wechsels, des Aufeinanderhäufens der verschiedenartigsten Zierrathen aber verworrenen, unklaren Charakter.

Gleichen die Pagoden weiten offenen Landschaften für Cultuszwecke, durch Mauern von der übrigen Welt abgegränzt, so bilden die Grottenbauten wieder unterirdische Städte. Die Beschaffenheit des Materiales, der lebendige Fels, gestattete keine absolute Regelmäßigkeit; aber auch sonst ist keine Regel vorhanden, die Verhältnisse der Breite, Länge und Höhe zu einander in den einzelnen Tempeln höchst verschieden. Bald zeigt der Grundplan ein Oblong, bald ein Quadrat, bald gliedert sich das Innere in Schiffe, und der Mittelraum wird durch eine größere Höhe, durch die gewölbartige Decke herausgehoben, bald erscheint es als eine einförmige flach bedeckte Halle. Die buddhistischen Tempel besitzen eine

gewisse Gleichartigkeit, in Dimmensionen und Ornamentik eine edlere Einfachheit: das längliche Viereck wird im Grundrisse festgehalten, durch Pfeilerreihen in Schiffe getheilt, der erdrückende Sculpturreichthum an den Wänden fällt fort, das Buddhabild, am Ende der Langseite aufgestellt, verleiht einen vollkommenen Abschluß; dennoch ist nichts vorhanden, was uns schon jetzt zur Annahme eines eigenthümlichen buddhistischen Architektursystemes berechtigte.

Betrachten wir Bauwerke späterer Perioden, so werden wir überall Beziehungen der inneren Architektur auf die äußere, ein gegenseitiges Sichbedingen, constructive Formen finden. Der Giebel des griechischen Tempels geht aus der Gestalt des Daches wie von selbst hervor, der dorische Fries erscheint in der Construction des Gebälkes motivirt, vollends bei mittelalterlichen Bauten ist in der äußeren Architektur die innere blosgelegt, in ihr durchscheinend. Eine ähnliche Wechselbeziehung zwischen dem Inneren und Äußeren ist bei den indischen Felsbauten keineswegs vorhanden. Wo eine äußere Architektur existirt, verhält sie sich vollkommen gleichgiltig zur inneren Anlage; nicht einmal für den P f e i l e r und die Säule, die hervorragendsten Bauglieder hier wie überall, stoßen wir auf eine bestimmte Ordnung, ein System. Einheimische Schriften über die Architektur, aus welchen zugleich das Dasein kastenartiger Baugewerkschaften hervorgeht, in neuester Zeit von einem gelehrten Hindu gesammelt, führen zwar mehrere Säulenordnungen an, doch kann man denselben keineswegs den gleichen Sinn unterlegen, welcher z. B. von der dorischen, jonischen Säulenordnung gilt. Die indischen Pfeiler verlaufen sich in dieselbe endlose Mannigfaltigkeit, welche die gesammte Architektur des Landes charakterisirt. Sie streben in achteckiger, viereckiger oder runder Form in die Höhe; nicht selten wechselt aber auch die Gestalt in der Mitte des Schaftes, und es erhebt sich aus dem würfelartigen Untersatze ein niedriger runder Stamm, worauf das Kapitäl, eine plattgedrückte Kugel, und auf diesem ein viereckiger Aufsatz zu beiden Seiten von Consolen gedeckt ruht. Der runde Schaft oder Hals erscheint kannelirt und die Cannelirung auch am Kapitäl fortgesetzt, während der untere viereckige Stamm glatt bleibt. Nicht selten kommen auch Thierkapitäle vor, Elephanten, mit dem Rücken gegen einander gekehrte Löwen, oder es werden die Säulen von ruhenden Löwen getragen u. s. w. Einfache achteckige Pfeiler, auf zwei Dritttheile ihrer Höhe von zwei Bändern zusammengefaßt, ohne Kapitäl und Basis, haben wir in den Elloraanlagen kennen gelernt. Wie der ganze Tempel, welchem sie angehören, so haben auch diese keineswegs das gewöhnliche phantastische Gepräge der indischen Bauweise; eben deßhalb sind sie

aber auch nicht als Regel aufzustellen, und Pfeiler z. B. mit reich verziertem Mittelgliede, mit den mannigfachsten Ornamenten bedeckt, viel häufiger anzutreffen.

Vielen Forschern erschien der Abgang an Pflanzenornamenten an indischen Bauwerken auffallend. „Die Ornamente sind entweder Zusammenstellungen von geraden und gekrümmten Linien, wulstigen und flacheren Formen, oder sie gehen unmittelbar zu Thiergestalten über, und zwar zu den größeren, plumpen, gewaltigen Thieren.“ Die Vorliebe für die letzteren entspricht dem Sinne für das Gewaltige, Colossale, Schwere, welches sich in den architektonischen Schöpfungen der Inder überhaupt kundgibt, und ist nichts weiter als eine nothwendige künstlerische Consequenz. Daß aber keine Pflanzenornamentik aufkam, erklärt sich vielleicht aus dem Mangel eines frohen Lebensgefühles, aus dem Sinne für Abgezogenheit in der religiösen Sphäre. Gerade hier und an den dem religiösen Dienste geweihten Räumen trat die ästhetische Bedeutung der Pflanzenwelt weniger hervor, und verlor die letztere den Werth, den sie in der geselligen Welt der Hindus besaß. Ob nicht auch die natürliche Beschaffenheit der indischen Flora ihrer Verwendung zu Ornamenten entgegentrat, ist eine Frage, deren Erörterung einer noch kaum existirenden Wissenschaft, jener von dem ästhetischen Leben der Natur überlassen bleiben muß.

Siebenter Brief.

Indien. Plastik Malerei. Schlußbemerkungen.

Nach dem bereits früher über die Plastik und Malerei der Inder und ihre geringere Bedeutung im Kunstleben Vorgebrachten bleibt uns hier nur noch eine Nachlese zu halten übrig.

Zahlreich genug ist die indische Sculptur vertreten. Riesenhoch ziehen sich sorgfältig gearbeitete Reliefs an den Tempeln hinauf, Bildsäulen sitzen in Nischen zwischen Pilastern oder stehen aufrecht vor den Pfeilern, und auch der Außenseite der Tempel fehlt es nicht an reichem bildnerischem Schmucke. Doch ist davon noch wenig in europäische Museen gewandert, und was wir an Beispielen indischer Sculptur in London und Leyden z. B. gesehen, deßhalb kaum geeignet, ein allgemein giltiges Urtheil über den Werth der indischen Plastik zu begründen.

Mit der Beschränkung auf jene Beispiele jedoch müssen wir dem Ausspruche eines gediegenen Forschers beipflichten, welcher die im Londoner Museum bewahrten Bildwerke als ungemein styllos und barbarisch bezeichnet, und auch Schnaase Recht geben, wenn er (Niederländische Briefe S. 76) in den Leydner Sculpturen den Ausdruck „des Verschwimmenden und wollüstiger Auflösung" findet. Diese Urtheile gewinnen an Bedeutung, wenn man mit ihnen die Ansicht des Reisenden Forbes vergleicht, welcher in einer Art summarischer Kritik über die Bildwerke in den Grotten auf Elephanta sich dahin ausspricht, daß die obwohl kolossalen Statuen keineswegs in Muskulatur und Energie des schönen Gliederbaues den herkulischen Gestalten der Antike entsprechen und eine gewisse Zahmheit der Formen und Schlaffheit, ein Traumdasein, mehr an den ägyptischen Styl als an das geistige Leben der Griechen erinnernd, diesen Werken eigen sei. Ob eine Stylentwicklung im Laufe der Zeiten stattgefunden und die Sculpturen von der religiösen Gebundenheit zur freien selbstständigen Geltung sich fortgebildet haben, läßt sich nicht näher bestimmen. Im Ganzen dürfte der Kreis der Entwicklung keine große Ausdehnung erreicht haben, da die bildenden Künste stets in strenger Abhängigkeit vom Cultus blieben und wir keine anderen als Tempelsculpturen kennen.

Der Gegenstand der Darstellung ist der Götterkreis. Die Religion durchdrang alle Fibern des Volkes, sie durchströmte auch seine Kunstader und beherrschte seine bildende Kraft. Wie dieses Einleben in die Religion, so kennen wir auch bereits das vielgestaltige, symbolische Verhalten der Götter, das unvermerkliche Hinübergleiten des Wesens des einen Gottes in den Charakter eines anderen, wie bald diese bald jene Gottheit die übrigen absorbirt, gewiß ein Zeichen auch ihrer inneren Verschwommenheit, wie dieß nebelhafte Wesen der Götter zur Anwendung der reichsten Fülle von Attributen, zur prosaischen, rein äußerlichen Charakterisirung führt; wir kennen endlich den Grundzug des indischen Geistes, seine Eigenthümlichkeit, das Erhabene in räumliche Formen zu fassen und durch eine äußerliche Vielheit auszudrücken. Die zweite Richtung der indischen Phantasie, nach dem Idyllischen, kommt hier als ganz unfruchtbar für die plastische Gestaltung gar nicht in Betracht. Doch auch die indische Anschauung des Erhabenen ist für die Entwicklung der Sculptur nichts weniger als günstig. Sie konnte sich in der landschaftlichen Architektur geltend machen und hier Großartiges, Unsterbliches schaffen; in der Sculptur, wo die Fülle der Unendlichkeit in die Form des einen engen Leibes gepreßt werden muß, blieb sie nothwendig hinter ihrem Ziele zurück. Wir haben bereits oben einen

grellen Widerspruch in der bildenden Phantasie der Hindu aufgewiesen. Riesig kolossale Verhältnisse, die Offenbarung der inneren Macht und Kraft in dem Großen und Massenhaften der äußeren Form wurde auf der einen Seite gefordert, auf der anderen Seite sah sich aber der Blick der Hindu in der Anschauung des Weichen, Zarten, Gebrechlichen eingeschlossen; von hier aus nahm der Formensinn seinen Ausgangspunkt, nach dorthin seine Richtung. Was konnte für ein Resultat herauskommen, als die Darstellung „knochenloser Gestalten, welche sich wie Schlangen gebärden, eine widerliche Schlaffheit, ein gespensterhaftes Aussehen."

Für weibliche Gestalten, für ruhige Situationen waren die fast übermäßig schlanken Formen, die gebogenen Körperlinien, die geringe Andeutung der Muskeln, der Ausdruck des Matten, Zusammensinkenden am Platze, für die Darstellung männlicher Ideale und gewaltsamer Kämpfe reichten sie nicht aus. Die weiblichen Gestalten mit vollem Busen, schmächtigem Leibe und breiten Hüften verrathen unbedingt viel Anmuth und einen feinen Sinn für weibliche Formenschönheit; daß aber auch der männliche Typus in ähnlicher Weise behandelt wird, deutet auf eine Schranke des indischen Kunstgeistes, welcher sich nur in dem Kreise des Ruhigen und Genußvollen — des Idyllischen heimisch fühlte, das Bewegte und Thätige nicht zu gestalten versteht. Mit Vorliebe werden die Gestalten mit untergeschlagenen Beinen sitzend oder mit gekreuzten Beinen ruhig stehend dargestellt; diese Vorliebe geht mit der künstlerischen Befähigung der Hindu Hand in Hand. Doch sind auch bewegte Darstellungen nicht ausgeschlossen. Wir wollen nur auf ein einziges, durch die Abbildung in Voit's Denkmälern (A. Taf. XI.) allgemein zugängliches Beispiel hinweisen. Es ist dieß der auf einem Basrelief zu Ellora dargestellte Gott Sivas, auf einem Wagen stehend, in der Verfolgung eines Dämons begriffen. So eben hat er den tödtlichen Pfeil geworfen; noch hält der linke Arm den Bogen straff gespannt, noch hat der rechte seine gekrümmte Lage behalten. Er ist im energischen Vorschreiten begriffen, das linke Bein stark vorgebogen, das rechte nachziehend. Die ganze Gestalt erfreut durch ein kräftiges Leben, gute Proportionen, deutlichen Ausdruck. Wen erinnerte nicht dieser pfeilsendende Sivas an den Apollo von Belvedere. Die Situation ist die gleiche, aber freilich jeder sonstige Vergleich eine Versündigung am klassischem Götterbilde, mag man auch Winkelmanns und Heinse's übersprudelnde Begeisterung für das letztere gegenwärtig belächeln.

Wir haben noch die Thierköpfe und das Vielgliedrige an den indischen Göttern zu erwähnen. Für Beides findet sich in der indischen

Anschauungsweise eine ausreichende Berechtigung, beides ist aber in der plastischen Kunst gleich störend. Die indischen Thiermenschen sind kein organisches Gebilde wie die griechischen Satyren, es überzieht dieselben keineswegs eine gewisse Einheit und Gleichförmigkeit, welche das Fremdartige der Zusammenstellung vergessen läßt. Hier ist der schwerfällige Thierkopf dem schlanken Menschenkörper ganz unvermittelt aufgesetzt, und beide zu vereinbaren dem religiösen Glauben und nicht dem ästhetischen Sinne anheimgegeben. Wo an den Göttern viele Köpfe oder Arme haften, da geschieht durch die künstlerische Behandlung nicht der geringste Versuch, die Überbürdung der Natur irgendwie organisch darzustellen, der Natürlichkeit näher zu bringen. Nicht einmal, wo und wie sie an den Naturkörper angefügt sind, erscheint deutlich. Der Künstler hat zuerst den natürlichen Körper allein vor Augen gehabt, diesen der Situation gemäß dargestellt, in der vollen Vorderansicht gegeben und dann den symbolischen Überfluß zur Seite oder hinten angebracht. Der dritte und vierte Arm kommen z. B. am Ellenbogen der beiden natürlichen zum Vorschein, kümmern sich aber nicht um die letzteren, tragen ganz gleichgiltig die Attribute des Gottes, sind in die Höhe gestreckt, während diese ruhen, schlaff herabhängen, oder sie ruhen, wenn diese in heftiger Bewegung sich befinden.

Mit Ausnahme der Buddhagestalten, welche nackt dargestellt werden, ist der Schmuck und die Bekleidung der indischen Sculpturen sehr reich; namentlich fehlt es nicht an Ohrgehängen, Armbändern und Halsschnüren; auch eine tiaraähnliche Kopfbedeckung kommt häufig vor. Je reicher und kostbarer der Schmuck, desto geringer ist natürlich der künstlerische Werth der Gebilde. Über Composition und Gruppirung steht uns bei der geringen Zahl der bekannten Bildwerke kein Urtheil zu, nur so viel wissen wir, daß sich die Dimensionen nach dem Range der dargestellten Personen richten, und die Götter und Hauptfiguren an Größe alle Umstehenden überragen.

Über die Malerei der Inder nur einige wenige Worte.

In einem der Grottentempel von Ajayanti in den westlichen Ghats hat der Reisende Alexander im Jahre 1824 Frescomalereien an den mit Stucco überzogenen Wänden gefunden. Die menschlichen Figuren 2—3 Fuß hoch, hellfleischroth gemalt, Pferde, Elephanten, Widder, Waffengeräthe, eine dreiseitige Lyra, die Darstellungen des häuslichen Lebens, sollen nebst lebendiger Farbe auch noch durch eine richtige Zeichnung hervorragen. Ähnliches wird von den Fresken in Bang auf dem Malvaplateau versichert. „Viele Figuren und die Randverzierungen sind auf etruskische Art mit Indischroth auf anderem Grunde

gemalt. An der Decke sieht man Blumen und Früchte, an der unteren Grottenwand männliche und weibliche Gestalten, kupferroth gemalt, aber sehr beschädigt.“ Wir haben es also wohl mit farbegefüllten Umrissen zu thun, und dürfen unsere lebendigen Gemälde keineswegs zur Vergleichung heranziehen. Welchen künstlerischen Werth diese Fresken besitzen, dieß zu bestimmen, bleibt künftigen Forschungen überlassen. Gewiß wird ihr Resultat nicht derartig sein, daß es unsere Ansicht von der geringeren Bedeutung der Malerei in Indien widerlegte, und was wir im vorhergehenden Briefe über dieselbe gesagt, entkräftete. Malereien aus neueren Zeiten besitzen alle einen idyllischen Zug und, soweit dieser durchbricht, eine gewisse Anmuth, hervorragend sind aber auch diese nicht in dem geringsten Grade.

Wir sind mit der Kunstgeschichte Indiens zu Ende. Zwei Fragen drängen sich hier abermals auf, Fragen, die bereits am Beginn der Untersuchung emportauchten, immer aber unbefriedigt zurückgedrängt werden mußten. Was soll uns die indische Kunst, welche Rolle spielt sie als eine Stufe in der Entwickelung des Kunstgeistes, und was ist ihr absoluter Werth, welche Bedeutung hat sie an und für sich? Wir sind, wenn es sich z. B. um die Werthbestimmung der griechischen Kunst handelt, gleich mit der Aufzählung der Beziehungen zu späteren Kunststufen, zu unserer Kunstanschauung bei der Hand, weisen den Einfluß nach, welchen ihre Wiedererweckung am Anfange der Neuzeit auf die Gestaltung unserer Ideale genommen, und sind nicht übel gewillt, gerade darin, und nicht was sie dem eigenen Volke galt, das Maß der Schätzung zu finden. Lassen wir es uns nur ja nicht beikommen, den gleichen selbstsüchtigen Standpunkt gegenüber der indischen Kunst zu behaupten. Sie verschwindet dann für uns und behält kein anderes Dasein, als das armselige eines wüsten, willkürlichen Traumes. Wir sind weder im Stande, einen bestimmten Einfluß der indischen Kunst oder der indischen Cultur überhaupt auf den Westen aufzuweisen, noch können wir von historischen Einwirkungen uns verwandterer Völker auf das alte Indien mit Sicherheit reden. Indien ist ebensowenig eine Wurzel für unser geistiges Sein, als ein gemeinsamen geistigen Wurzeln entsprossener Zweig, es ist eine selbstständige, abgeschlossene Welt für sich, und wenn eine Culturkette vorhanden ist, so ist diese nicht nach dem Westen, sondern noch dem orientalischen Osten gespannt, dieser aber uns wo möglich noch fremder, als das Land brahmanischer Weisheit selbst. Was von einer Einheit der Hindus mit dem Zendvolke behauptet worden, bezieht sich auf die vorgeschichtliche Zeit. Warum sollte jedoch die Selbstständigkeit der indischen Kunst ihren Werth ver-

ringern, warum gerade nur ein kleiner Raum, der unsere Welt bildet das Recht besitzen, sich als das Centrum der Weltentwickelung aufzustellen und alles Vorangegangene in seinen Umkreis mit steter Beziehung auf den Mittelpunkt zu bannen? Wir weisen die erste Frage als ungehörig kurz von uns, kümmern uns nicht darum, ob das Capital der indischen Kunst uns Zinsen getragen, und lassen uns an der Überzeugung genügen, sie sei für das indische Volk zinstragend gewesen.

Von der allgemeinsten Organisation des Landes angefangen verfolgten wir die Einheit, die nothwendige strenge Consequenz des indischen Lebens. Die Sitten und Gebräuche, die vorherrschenden Empfindungen und Vorstellungen im Volke erschienen uns nicht fremd und willkürlich; wir fanden sie in der Naturumgebung vorbereitet. So seltsam, ja beinahe unbegreiflich für unsere klare, abgemessene Verständigkeit uns Vieles im indischen Ideenkreise dünken mochte, der Hindu legte nichts in die Natur, was sie nicht früher an sich selbst aufgewiesen, wozu ihre Beschaffenheit ihn nicht aufgefordert hätte. Wie der Hindu die Natur verstand, dieß legte er in seinen religiösen Ideen nieder. Aber selbst die freiwillige Anerkennung und Unterwerfung unter die Naturmächte, wenn sie ihm auch die Ruhe des Lebens verschaffte, hätte ihn nicht vor dem Schicksale bewahrt, in den Umarmungen einer übergewaltigen Natur erdrückt zu werden, hätte er nicht ihr Wesen in sich aufgenommen und nun selbstthätig, schaffend in seiner Kunstwelt dasselbe wiederholt. So erst bezwang er die Natureindrücke und fühlte sich frei in seiner Umgebung; denn nun, nachdem die Eigenthümlichkeit der wirklichen Natur in seine eigene, von ihm geschaffene Welt übergangen war, verlor auch die erste das Fremde, Bewältigende, Erdrückende, und wurde ihm zur wahren Heimat. Was kümmerten den Hindu die Wunder und Räthsel des menschlichen Inneren, dieses vergaß er in der Anschauung der unendlichen äußeren Natur, es wurde werthlos und bedeutungslos gegenüber der unermeßlichen Erhabenheit, den süßen, betäubenden Reizen der Landschaft. Deßhalb hat auch die indische Kunst die Richtung nach einer Verklärung der Landschaft genommen, erhielt die Architectur den landschaftlichen Charakter, entwickelte sich die landschaftliche Poesie, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, zur höchsten Blüthe. Wir erkennen nicht nur einen tiefen Zusammenhang der indischen Kunst mit der indischen Natur, wir finden auch das Ziel jener in der Vergeistigung, Verklärung der letzteren und setzen hinein ihre ganze und volle Bedeutung.

Achter Brief.

Westasien. Das Hochland von Iran. Der offene Charakter des Landes. Die Völkerverschlingungen. Persien, Medien, Assyrien, Babylon. Der Baaldienst. Der altarianische Glaube. Zoroasters Lehre. Aesthetische Resultate.

Wir überschreiten den Indus, die Naturgrenze Hindustans, und stehen am Eingange zu unserer Welt. Wir nahen uns Landschaften, in welchen nicht nur viele unserer wichtigsten Culturgewächse, sondern auch unsere geistige Bildung ihre ursprüngliche Heimat begrüßt. Von dem gemeinsamen Wurzelstocke für das Völkerleben des westlichen und östlichen Asiens, von den Hochebenen am Himalaya, um den Durchbruch des Indus aus dem Gebirge herum, in dessen Nähe auch das Thal von Kaschmir, das Thal des ewigen Frühlings liegt, wandern wir nach Westen, übersteigen das Plateau von Iran, wo die selbstständige menschliche Gesittung eine ihrer ersten Stätten aufgeschlagen, eine humane Anschauung der Dinge Raum gewonnen und der Geist aus dem betäubenden Schlafe in den Armen der äußeren Natur sich wachgerungen, und gelangen am westlichen Rande der iranischen Hochebene zum Doppelstromlande des Euphrat und Tigris zu einer neuen potamischen Welt, welche unseren Blick durch Kunstdenkmäler nicht weniger fesseln wird, als es das Gangesland gethan und später das Nilthal in gleichem Grade üben wird. Wir richten unsere Schritte nicht weiter und verweilen vorläufig bei dem Mesopotamien Vorderasiens, wenn auch die Welt, welcher wir hier begegnen, in ihrem Zusammenhange bis an das Mittelmeer reicht, und theilweise sein Becken begrenzt, weil wir vorerst die localen Culturen der Flußländer des Alterthumes betrachten wollen, ehe wir zur höheren und auch der Zeit nach späteren Bildung der Meeresgestade übergehen. Gleichwohl müssen wir hier schon das vielfach Gegliederte, nach außen Ausgreifende und Offene, das Gegentheil der indischen Abgeschlossenheit und Absperrung als einen Charakterzug der vorderasiatischen Welt festhalten. Er wird uns viele ihrer Eigenthümlichkeiten, das freiere Wesen der hier heimischen Bildung, die Möglichkeit des innigen Ineinandergreifens so zahlreicher Nationalitäten, sowie ihr mütterliches Verhältniß zum antiken Leben erklären helfen. Übrigens liegt auch hier die Geschichte der Landschaft in den geographischen Bestimmungen vorbereitet.

Steil senkt sich das Plateau von Iran (vom Oxus und Indus bis zum Tigris, Euphrat und Araxes reichend, in seiner Längenrichtung von Kabul und Tauris begrenzt, nach Westen zu verengt und so in der Form einem Trapez verwandt) östlich zum Indus herab; auch sein Nordrand, jenseits desselben der Gegensatz von Iran, das barbarische Turan, die wüsten bucharischen Steppenländer sich lagerten, ist wenig gegliedert und einförmig. Er zieht sich ununterbrochen vom Paropamisus und Hindu Khu bis zum kaspischen Meere, ohne große Stromthäler zu entwickeln oder sonst durch reichere Formen, Durchbrechungen, Ausläufer die Ansammlung von Culturelementen zu fördern. Der südliche Rand fällt in seinem östlichen Theile unmittelbar in das persische Meer, in seinem westlichen Theile zeigt er sich mehr eingezogen und schließt sich an die Flußthäler des Euphrat und Tigris an. Hier nun am Westrande löst sich die einförmige Plateaugestalt Irans auf und geht in Thäler, Höhen, Alpenlandschaften über. Durch diese reiche Gruppirung mannigfacher individueller Formen, kleinere Plateau's in Armenien, Thäler und Terrassen am Tigris und Euphrat, wahres Alpenland am Urmia- und Vansee im alten Atropatene u. s. w. wird ein Übergang zum analogen europäischen Boden gebildet, europäisches Leben vorbereitet. „Hochland, so schildert Kapp die vorderasiatische Welt, Tiefland, Küste, Flüsse, Stufen- und Gebirgsländer sind näher an einander gedrängt, greifen eines in das andere über, werden eines von dem anderen bestimmt.“ Wenn auf solche Weise europäische Bodenformen anklingen, kann es wundern, wenn auch das geistige Leben sich verwandter zeigt, als zwischen dem Occident und der in sich fertigen indischen Welt, wenn Verbindungen und Wechselbeziehungen sich einleiten, die Naturpässe zu Völkerstraßen werden, und in diese Räume das allgemeine Stelldichein der Völker verlegt wurde, wo wir sie im bunten Durcheinander, in regem Gewimmel wie auf einem Rüstplatze erblicken, um allmälig geordnet und gerüstet zu den weiteren Kampfstätten der Geschichte um das Mittelmeer herum vorzuschreiten? Es liegt nichts Unbegreifliches in dem enge Bande, welches Tradition und Ahnung zwischen unserer Welt und Vorderasien geknüpft, denn wir stoßen hier auf eine ursprünglich verwandte Natur, auf analoge Lebensbedingungen, es liegt nichts Wunderbares, Unglaubliches in den Sagen, welche hier den wahrhaften Mutterleib unserer Existenz erblicken. So Manches, was noch gegenwärtig zu den heiligsten Satzungen gehört, viele unserer höchsten Ideen haben hier gleich unseren Fruchtgewächsen ihren natürlichen Boden, ihre ursprüngliche Heimat; hier stoßt unsere Art zu fühlen und zu denken, unsere Speculation wie unsere Phantasie auf verwandte Sphären. Die indische

Religion, die indische Philosophie und Kunst, in diese können wir uns wohl allmälig hineindenken, und ihre Nothwendigkeit, ihre Vernünftigkeit für Indien begreifen, doch gewiß niemals ihre Verpflanzung auf unseren Boden versuchen wollen, während wir uns in der Speculation der Perser, in der Kunst von Ninive gleich heimatlich fühlen und hier überall enge befreundeten Gestalten begegnen.

Wir haben nun vor Allem die einzelnen Völkersitze näher zu bestimmen, das allgemeine historische Leben der mittel- und vorderasiatischen Landschaften zu charakterisiren, die localen Mittelpunkte der Cultur und dann die Knotenpunkte, wo sich die Radien der ersteren schneiden und durchdringen, aufzuzählen. Erst innerhalb dieser Umgrenzung gewinnen wir den richtigen Standpunkt für die Betrachtung der Kunstdenkmäler der Großstaaten Vorderasiens. Freilich führt uns unser Weg zumeist nur über wüste Trümmerhaufen; wir müssen die Schuttdecke, welche ein jüngeres Leben mit dem Egoismus, der allem Lebendigen eigen, über die alterthümliche Cultur dieser Länder geworfen, abtragen und die Tiefe der Erde aufwühlen; viele Fragen werden unbeantwortet, viele Zweifel ungelöst, über wichtige Verhältnisse unsichere Vermuthungen maßgebend bleiben: so viel Gewißheit erhellt aber dennoch aus den Ruinen der Riesenstädte von Babylon und Ninive, aus den Trümmern von Persepolis, um die Bedeutung der Kunstthätigkeit der anwohnenden Völker hervorzuheben. Viele Phantasiegebilde, welche die Naturanschauung hier geschaffen, fanden ihre weitere Fortbildung erst im Mittelalter, der Romantik des Orientes wurde das vorderasiatische Alterthum zur beliebten Stoffwelt, doch auch in der unmittelbaren Zeitfolge können wir Einwirkungen, die von hier aus sich fortpflanzten, Rückwirkungen, welche bis in diese Räume sich fortsetzten, verfolgen. Nur diese letzteren, das orientalische Alterthum im strengeren Sinne des Wortes, werden uns gegenwärtig beschäftigen, jene weiteren Beziehungen erst ihrer Zeit in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst erörtert werden.

Wir folgen in der Beschreibung der iranischen Natur abermals der bewährten Führung Ritter's. „So wie der Indus, schreibt derselbe in seiner Erdkunde Asiens, überschifft ist, tritt man unter ein anderes Land, unter ein anderes Volk. Im Verhältniß zu Indien ist hier kühler, frischer Himmel, romantische Bergnatur, Menschenleere; aber die energischen, schönen Gestalten mit europäischer Gesichtsbildung stechen grell gegen die indischen ab. Auf der Ostseite des Indus ist größte Gleichförmigleit, Milde, Fruchtbarkeit der Luft, des Bodens, die sich nur denken lassen; jenseits des Indus ist das Land der Contraste: Jahreszeitenwechsel, Winter und Frühling, sausende kalte Stürme, Schneeschmelzen u. s. w., die man in

Indostan nicht kennt. Die große Sicherheit und Einförmigkeit des bengalischen Klimas steht in gleichem Contraste mit dem ewigen Wechsel der Atmosphäre in Afghanistan, wie dieß weite Flachland des Indus und Ganges zu dem Terrassenboden von Afghanistan mit dessen Wechseln von hoch und tief, kalt und warm, Fels und Sand, Öde und Fruchtbarkeit. Auch die Gewächse des Hochlandes haben mehr den europäischen Habitus; viele europäische Gewächse treten hier wild oder einheimisch auf, die meisten unserer Fruchtbäume sind in allen Gärten von Kabul, Kandahar, Herat gemein, wandern aber nicht ostwärts über den Indus, wie auch in ähnlicher Weise die indische Thierwelt am Indusflusse die Schranke ihrer Verbreitung gefunden hat." Es tritt uns demnach dießseits des Indus eine Natur vor das Auge, in deren Typus wir ohne Schwierigkeit die Grundzüge der occidentalischen Natur überhaupt erkennen; weiter jedoch bemerken wir ein gewisses Zurückweichen der äußeren Naturgewalten; sie offenbaren nicht mehr die unbedingte Macht wie in der indischen Welt, ihre positive wie ihre negative Seite zeigt sich abgeschwächt, jene läßt sich lenken, diese abwehren; dadurch tritt aber das selbstständige menschliche Wesen mehr in den Vordergrund. Es versenkt sich nicht unmittelbar in die äußere Natur, es hat einen freien Spielraum erhalten und benützt denselben zur Gründung einer menschlichen, sittlichen Welt. Daher die große politische Regsamkeit, die Richtung in der Religion auf das Menschliche und die klare Verständigkeit in der künstlerischen Phantasie der anwohnenden Völker. Innerhalb dieser weiten Eingrenzung lassen sich nun freilich die mannigfachsten Stufen unterscheiden, und wir sind weit entfernt, eine Identität unserer Welt mit der iranischen aufzustellen, wohl aber erblicken wir in der letzteren die ersten Keime, die Vorbereitung zum Leben des Occidentes.

Afghanistan ist der neuere Name für die Landschaft, welcher wir am nächsten zum Indus begegnen, deren tapfere Anwohner in ihrem Verfassungsleben noch vielfach das Bild des altpersischen Staates wiederholen. Das Alterthum betrachtete es als das östlichste Glied der Hochebene von Iran. Die große Sandwüste von Sedschestan, des persischen Fabelhelden Rustam Schauplatz, begrenzt es im Westen, nur ein schmaler Völkersteig am Hirmendflusse, die berühmte Königsstraße, auf welcher Völker wanderten und Karavanen ziehen, ist offen gelassen und verbindet den Osten Asiens mit dem Westen. Die Culturcentra an der Königsstraße: Ghazna, Kandahar und Herat, die „Perle der Welt" mit einem paradiesischen Klima, haben wohl eine große geschichtliche Bedeutung, für den Gegenstand unserer gegenwärtigen Untersuchung jedoch nur eine geringe Wichtigkeit. Wir übergehen sie deßhalb, wie

wir uns auch nicht des beschränkten Raumes wegen in eine Detailschilderung Irans, mit seinen ausgedehnten Ebenen, Wüsten, Seen, Oasen, seinem gleichförmig trockenen Klima, seiner heiteren Luft, armen Vegetation und seinem Wassermangel einlassen können.

Unter dem Namen der Arianer oder des Zendvolkes begreift man die herrschenden Stämme des westlichen Asiens: die Baktrer, Perser, Meder und Assyrer bis zum Tigris. Mit ihnen verwandt sind die hellfarbigen Brahmanenstämme und nach einzelnen Forschern auch die Urbewohner Griechenlands und Italiens. Einem anderen, dem sogenannten semitischen Volksstamme gehören die Babylonier an, und mit ihnen die Bewohner Syriens, Phönikes und Palästinas; doch weist die Existenz der Chaldäer als einer herrschenden Priesterkaste in Babylon auf eine Mischung der Volkselemente hin, welche überhaupt, dem regeren historischen Leben dieser Länder entsprechend, hier kräftiger auftritt als im asiatischen Osten. Denn nicht nur der arianische und semitische Volksstamm kamen mit einander in vielfache Berührungen, auch zum ägyptisch-äthiopischen Stamme stellt sich ein einflußreiches Wechselverhältniß her, wovon die Sagengeschichte, die religiösen Ideen und die künstlerischen Bestrebungen zahlreiche Spuren aufweisen. Ed. Röth drückt sich darüber in seiner tiefsinnigen Geschichte der abendländischen Philosophie folgendermaßen aus: Von zwei verschiedenen Mittelpunkten ging die Völkerbewegung aus, welche im westlichen Asien sich kreuzte und die Geschichte desselben bestimmt. Auf den Hochebenen Mittelasiens lagerten ursprünglich die Arianer, auf dem Hochlande von Abyssinien hatte der babylonisch-phönikische und ägyptisch-athiopische Stamm seine Ursitze. Von hier aus begann der Zug der letzteren und theilte sich, indem der eine dem Laufe des Nil folgte, der andere über die Straße von Bab-el-Mandeb und Arabien längs dem Euphrat und Tigris sich ausbreitete. Eine Wanderung der Arianer, welche ursprünglich die brahmanische und iranische Bevölkerung in sich faßten, in ihre späteren Wohnsitze verdrängte die Semiten, den babylonisch-phönikischen Stamm und warf ihn an das mittelländische Meer (Kanaiten, Phöniker, Kreti, Plethi) und nach Ägypten zurück. Als „Hyksos" treffen wir sie im letzteren Lande wieder an, als die Herren Unterägyptens, als Pyramidenbauer, bis sie wieder der älteren einheimischen Bevölkerung weichen mußten, und theils Griechenland und Italien (Pelasger), theils die Nordküste Afrika's bis nach Spanien hin cultivirten. Die weitere Geschichte nach der Vertreibung der semitischen Hyksos zeigt uns die Vereinigung der arianischen, semitischen und äthiopisch-ägyptischen Völkerschaften zu Großreichen unter dem wechselnden Scepter der Arianer

oder Ägypter, die wechselnde Herrschaft derselben über den zu bleibender Unterjochung verurtheilten babylonisch-phönikischen Stamm. Die Ägypter unter Sesostris, der seine Kriegszüge bis nach Indien ausgedehnt haben soll, die Assyrer, die von Armenien aus nach Babylon verpflanzten arianischen Chaldäer, die Meder und Perser lösen sich in der Herrschaft ab, der Kampf entbrennt stets zwischen den arianischen und ägyptischen Stämmen, bis das Schicksal Asiens sich erfüllt und mit Alexander dem Großen der Geist Europas die Stufen zum Throne über die Welt besteigt und die Herrschaft des Orientes antritt.

Wir wissen, daß ein mehrfacher Protest gegen diesen kühnen Hypothesenbau erhoben worden; Einheit und Consequenz läßt sich ihm aber nicht absprechen, noch weniger die Hauptsache, worauf hier Alles ankömmt, die Verwicklung der westasiatischen Völker zu einer Gruppe, die ineinander greifende Mannigfaltigkeit der Volksverhältnisse wegläugnen.

Der Zug der Arianer vom reinen Iran nach dem Süden wird auch durch die einheimischen Religionsurkunden bestätigt. Die Schlange des Winters, heißt es in der Zendavesta, des bösen Ahriman Werk, vertrieb Ormuzd's Kinder aus der Wohnstätte ehemaligen Segens und Überflusses und hieß sie nach wärmeren Regionen ziehen. Eine ähnliche Richtung aus dem kalten, unwirthlich gewordenen Norden nach der Sonnenseite nahm des Erzvaters Dschemschid Culturzug. Er spaltete mit seinem Golddolche die Erde, lehrte das Volk den Ackerbau und entwöhnte es vom nomadischen Herumstreifen. Im lieblichen, reinen Ver schloß Dschemschid's Zug, nachdem er Sogdiana, Baktrien, Herat u. s. w. berührt, und überallhin in die unbewohnten und unbebauten Striche Menschen und Thiere gebracht hatte. Das alte Persis zwischen Caramania und Media mit dem Nationalheiligthume von Persepolis soll dem Lichtlande Ver entsprechen. Es ist dieß bis jetzt eine bloße Vermuthung, welche aber den höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit besitzt. Und wenn es auch dieses mythischen Glanzes entbehrte, das liebliche Ver anderwärts gelegen wäre, so bleibt ihm noch immer die Bedeutung als Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit der Perser, als der Schauplatz der alten persischen Kunstdenkmäler.

Vom wüsten, öden Küstensaume, dem Sandpfade, welcher die Araber vom Euphrat bis zum Indus geleitet, erhebt sich der Boden landeinwärts terrassenförmig in parallel aufeinander folgenden Hochthälern bis zu den nördlichen Ebenen von Merdascht und Murghab, welche diese Terrassenform schließen und an das centrale, hohe Iran sich anlehnen. Beide Thalebenen von den Flüssen Bendemir (dem alten Arares oder Kyros) und Polvar (dem Medusfluße der Griechen) durch-

flossen, stehen durch eine enge Thalspalte mit einander in Verbindung und weisen noch durch die zahlreichen Reste von Canälen und Bewässerungsanstalten, durch die großartigen Ruinen, welche ihren Boden bedecken, unzweifelhafte Spuren einer dichten Bevölkerung und hoch entwickelten Bildung auf. So war es auch. In der nördlicheren Murghabebene stand das alte Pasargadä mit Cyrus Grabe, in der südlicheren Ebene von Merdascht aber Persepolis mit seinen kolossalen Palastanlagen. Alexander des Großen Machtwort verwandelte die ewige Stadt in Trümmer; was von dem verzehrenden Feuer unversehrt blieb, verschleppten spätere Anwohner als Material für ihre armseligen Wohnungen, oder sie führten wohl gar über den mit Marmorsäulen gedüngten Boden den Pflug. Kein auffallendes Schicksal; Persepolis theilte es mit dem viel jüngeren Schapur, der prachtvollen Sassanidenresidenz in der späten Nachblüthe des persischen Reiches, südwestlich von Persepolis gelegen. Auch Schapur war der Sitz des Reichthumes und des Vergnügens und schien für Jahrtausende gebaut, und ist in Trümmer verfallen, nachdem es seine Bedeutung an das zwischen Schapur und Persepolis in der Mitte, und wie diese in einer fruchtbaren Thalbucht gelegene Schiraz, den Rosengarten Persiens, „den Sitz der Wissenschaften und der Poesie" abgegeben hatte. Und daß sich weder Persepolis noch Schapur verjüngten, darin den Phönixstädten in Kleinasien wenig ähnlich, auch dafür hat der Volkswitz die genügende Erklärung gefunden. Er nennt Schiraz den Löwenbauch, und wir dürfen diesen Namen wohl füglich auch über die anderen Städte ausdehnen. Auch sie zehrten nur ohne zu gewinnen, consumirten, ohne zu produciren, verdankten ihre Größe mehr historischen Momenten als ihrer geographischen Stellung und fanden daher einmal zerstört, keine innere Kraft, sich wieder von neuem zu erheben.

Wir haben oben die Lage von Persepolis bestimmt. Sie war keineswegs die gewöhnliche Residenzstadt der persischen Könige, wenn sie auch das Ansehen einer heiligen Metropole, etwa in dem Verhältnisse Moskau's zu Petersburg genoß. Ihren regelmäßigen Aufenthalt nahmen die persischen Großkönige in Susa, Ekbatana und Babylon.

Die Ruinen von Susa, der königlichen Frühlingsresidenz, Reste eines Palastbaues und einer mächtigen Brücke, nicht weit davon Daniels angebliches Grab und eine riesige Keilinscription auf einem glatt polirten Felsen hat man am oberen Laufe des Kuranflusses bei Mal-Amir gefunden; auch Ekbatana, die medische Hauptstadt, wurde in dem neueren Hamadan wiedererkannt. Medien lag nördlich von den früher beschriebenen Landschaften und grenzte im Westen an Assyrien. Sein

Productenreichthum, besonders im südlichen Theile, seine Pferdezucht waren nicht weniger berühmt als die Betriebsamkeit, der Kunstfleiß des Volkes. Ekbatana, ein Werk des Dejokes, erhob sich wie alle alten Perserstädte in Terrassenform an den Abhängen des Orontes. Eine siebenfache Mauer, die inneren stets um die Höhe der Brustwehr die äußeren überragend, die Zinnen mit farbig glasirten Backsteinen, einem noch gegenwärtig im Oriente heimischen Schmucke, überdeckt, umschloß die Burg, das Reichsarchiv und Schatzhaus. Die Ausdehnung Ekbatanas wird auf die Hälfte Babylons angegeben, die Höhe der Mauern, doch ohne weitere Beglaubigung, auf 70, jene der Mauerthürme auf 700 Ellen. Mit einer frischen Culturdecke überzogene Schutthügel mögen noch in ihrem Leibe Ruinen der alten Metropole bergen, doch ist, wie der bewährte Führer in diesen Regionen: Ker Porter versichert, von ehemaliger Größe fast Alles verschwunden. Was davon an das Tageslicht gekommen, zeigt eine vollständige Übereinstimmung mit dem Baustyle von Persepolis.

Assyrien und Babylon, zu welchen wir jetzt übergehen, gehören bereits zum Stromgebiete des Tigris und Euphrat; jenes dehnte sich östlich vom Tigris bis zum Hochlande aus, dieses wurde von beiden Strömen und im Norden von der medischen Mauer, zur Abwehr gegen Nomadeneinfälle erbaut, umfaßt und zeigt insbesondere in der Bestimmtheit seiner Cultur der Einfluß den umgebenden Natur auf.

Der Euphrat und der Tigris entspringen beide nahe von einander in den armenischen Gebirgen, convergiren, nachdem sie eine Zeitlang in paralleler Richtung ihren Lauf „gegen den Sonnenaufgang" verfolgt haben, immer mehr, bis sie endlich im vereinigten Strome dem persischen Meerbusen zueilen. Die Weltstellung dieses Doppelstromes, die Nähe am Meere, die Verbindung mit dem armenischen Norden sicherten dem mittleren Niederlande eine hervorragende Bedeutung vor allen Nachbarlandschaften, machten Babylon zu einer wahrhaften Hauptstadt im geographischen Sinne des Wortes. Babylon wurde der Mittelpunkt des Verkehres zwischen dem Oriente und Occidente. „Karavanen gingen nach Indien und Baktrien, und führten die daher geholten Waaren nach Vorderasien, phönikische und arabische Schiffer vermittelten den Handel mit Indien und Arabien. Schiffe auf dem Euphrat holten Wein aus Armenien." Noch in einem engeren Sinne erstand hier eine potamische Welt. Die Abhängigkeit des Terrains von Westen nach Osten, das höhere Bett des Euphrat verbunden mit seinen flachen Ufern ließen Überschwemmungen des Zwischenlandes zur Regel werden. Durch Canäle, Dämme, Deiche, Seen wurde nun sowohl der Verheerung eine Grenze

gesetzt, als auch der sonst dürre, trockene Boden fruchtbar gemacht. Dem Flusse abgerungen, durch menschliche Kraft erobert wurde also die hier heimische Cultur, und schon auf diese Weise mit dem Elemente klarer Verständigkeit, weit entfernt von aller ausschweifenden Phantastik, von einer unbedingten Hingabe an die Natur, versetzt. Das Land war fruchtbar, aber nicht an sich, sondern erst durch menschlichen Fleiß vermittelt; es brachte dreihundertfältige Früchte und zeigte sich so segensreich, daß bereits Herodot befürchtete, die Beschreibung seiner Producte werde auf ungläubige Leser stoßen, doch war es baumleer und holzarm und besaß kein anderes Baumaterial als an der Sonne getrocknete oder gebrannte Ziegelsteine, welche mit Erdharz statt des Cementes verbunden wurden.

Das Schicksal Babylon's, im Süden von Bagdad gelegen, wie jenes von Ninive, der assyrischen Metropole, in der Nähe von Mosul, durch Botta's und Layard's Untersuchungen in unseren Tagen erst wieder aus der Tiefe der Erde ausgegraben, ist wohl allgemein bekannt; der große Kunstschatz, der hier gehoben wurde, wie die Denkmäler Babylons, bleiben dem nächsten Briefe zur Besprechung aufbewahrt.

Die Natur des babylonischen Tieflandes, so wenige Striche wir auch zu ihrer Zeichnung verwendeten, macht den nothwendigen Charakter des hier herrschenden Gottesdienstes vollkommen klar. Wir begegnen einem Naturdienste, der Verehrung kosmischer Principien, wobei aber die pantheistisch-poetische Anschauung der Natur zurücktritt, praktisch-materielle Beziehungen vorwalten. Den physischen Elementen werden moralische Vorstellungen beigemischt, die Leben bringende Wärme und Feuchte erscheinen als das Gute, die Kälte und Dürre als das böse Princip; die menschlichen Geschlechtsunterschiede werden auf die Natur und die Götter übertragen, das wohlbehagliche, irdische Dasein unter den Schutz der Götter gestellt und als menschliche Bestimmung aufgefaßt, mit einem Worte, die Religion großentheils in eine „künstlich-verständige Berechnung aller Erscheinungen des Lebens und vorzugsweise derer des Sternenhimmels gesetzt, für den Zweck, die Geschicke des Menschen auf Erden, und was in demselben Heil- oder Unheilbringendes sich zutragen werde, oder welche That des Menschen einer Begünstigung durch das Geschick sich werde erfreuen dürfen, zu erkunden." (Stuhr.) Man nimmt gewöhnlich an, daß die sogenannte chaldäische Religion in ihrem Ursprunge sowohl nach Norden wie nach Süden weise; von hier nahm sie den in Arabien seit jeher heimatlichen Gestirndienst, von dort den Geisterdienst der Nomaden auf, und verschmolz beide zur Astrologie und magischen Beschwörungen. Ein analoger Cultus ist überall in Vorderasien zu Hause, überall, in Phönicien,

Syrien und Assyrien die Verwandtschaft mit dem chaldäischen Dienste kenntlich. Die besonderen Nationalgötter der Babylonier waren Baal und Mylitta, von den Einen als Sonnen- und Mondgeist, von den Anderen als die Genien des Jupiter- und Venusgestirnes erklärt. Gewiß ist ihre Bedeutung als eine gedoppelte männliche und weibliche Urkraft der Welt, als die Quelle alles Lebens und aller Entwickelung, welche damit begonnen, daß sich Mylitta der Allmutter Erde, der Urfeuchte, Omorka einverleibte, worauf sich die gegenüberstehende männliche Zeugungskraft — Baal regte, die Urgewässer theilte, Himmel und Erde, Licht und Finsterniß von einander schied. Der dogmatischen Wichtigkeit des Zeugungsbegriffes entspricht der nach abendländischen Vorstellungen wollüstige Cultus, welcher übrigens, nach der Dürftigkeit der Mythen zu schließen, keineswegs durch poetischen Reiz und Reichthum hervorragen mochte.

Der altarianische Glaube, einst vom Indus bis zum Tigris herrschend, ist uns beinahe völlig unbekannt geblieben. Er verschmähte den Bilderdienst in noch höherem Grade als die chaldäische Religion (bei dem letzteren hatten die Bilder das Aussehen der Schamanenidole: sie waren aus demselben Stoffe gefertigt, welchem der darzustellende Sterngeist im Erdenleben vorstand, mit Kleidern geziert und mit symbolischen Farben übertüncht), er entzog sich der monumentalen Verherrlichung und beharrte in seiner Anschauung der Götter in strenger Innerlichkeit. Die alten Perser, so erzählt bereits Herodot, bauten weder Tempel noch errichteten sie ihren Göttern Bilder. Auf den Berghöhen vollbrachten sie ihren Gottesdienst und führten die Götter mehr durch die Thätigkeit des Willens, durch ein praktisch-sittliches Handeln als durch die Phantasiethätigkeit in die Welt. Die einzige Quelle zur Erkenntniß der altarianischen Religion sind die Lehren ihres Neuerers und Reformators, Zoroaster, in dessen Ansichten sich auch theilweise noch der alte Glaube, den er wie alle Religionsstifter anfänglich nur modificiren, nicht umstürzen wollte, abspiegeln. Trübe und deutlich bleibt dieser Spiegel und die mangelnde Kenntniß blos deßhalb weniger zu beklagen, weil noch von andern Seiten her die Überzeugung gewonnen worden, daß der altpersische Glaube nur in einem negativen Verhältnisse zum persischen Kunstgeiste stehe, eine religiöse Kunst nämlich ausschließe, und die Phantasie vorzugsweise im weltlichen Dienste, im Palastbaue, in der bildlichen Apotheose der weltlichen Herrschermacht verwendet lasse. Zur Begründung dieser Erkenntniß reicht auch das Wenige hin, was wir von der alten persischen Religion wissen.

Der Luft- und Feuerdienst ist noch heutzutage bei den Tataren im Norden Irans heilig, er war es auch, mit einem Sonnenculte verknüpft,

bei den arianischen Stämmen, überhaupt, wenn nicht alle Zeichen trügen, der hier waltende Glaube mit der Urform des Brahmaismus, der Vedenlehre identisch. Die Richtung zur Anbetung des Lichtes und der Sonne, zur dualistischen Weltanschauung, zur Annahme eines Principienkampfes in der Welt und zur praktisch-sittlichen Bethätigung der religiösen Vorschriften lag tief in der Natur des Landes begründet. „In dem reinen Iran, sagt Stuhr, unter einem trockenen, klaren, heiteren, dunstlosen Himmel gelegen, wo weder die Nebel des Nordens hindringen, noch die düsteren, regenschwangeren Wolken der Seeküsten, wo stets in klarer Bläue der vom Sonnenlichte durchstrahlte Himmel glänzt, wo das Sternenlicht hell durch die Nacht schimmert, wurde das Licht zum höchsten Gegenstande der Verehrung erhoben und ihm gegenüber die Finsterniß als das Böse geachtet." Man darf wohl vermuthen, daß in diesem System der Weltvergötterung anfänglich den einzelnen Göttern sowohl das gute wie das böse Wesen eigen war, wie z. B. dem Feuer die belebende und zerstörende Kraft, und auch die übelthätigen Götter auf Verehrung Anspruch hatten. Sie wurden erst später von ihrem Throne herabgestürzt, und zu Dämonen verwandelt. Nähere Kunde über den höchsten Zeitgott, über die Wesenheiten, welche der Sonne, dem Monde, der Erde, dem Feuer, dem Wasser und den Winden — diese Götter zählt Herodot auf — als göttlichen Gestalten beigelegt wurden, besitzen wir nicht, auch nicht über die Entwicklung der religiösen Anschauung durch Dschemschid, welcher das nomadisirende Hirtenvolk zur Ansiedlung und zum Ackerbaue anleitete, und gehen daher unmittelbar zur Darstellung des Lehrbegriffes Zoroasters, dem Verkündiger des neuen Gesetzes, über.

Gleich Buddha Gautama einem Königsgeschlechte entsprossen — nach dem alten Atropatene am caspischen Meere in Assyrien wird seine Heimat verlegt — vertauschte er, auch darin Buddha ähnlich, in seinem dreißigsten Jahre das glänzende Hofleben mit tiefer Einsamkeit im Paropamisusgebirge, der Welt entrückt, in Ormuzd' Nähe emporgehoben, mit der Abfassung seiner Lehre und asketischen Übungen beschäftigt. Nach zehnjähriger Vorbereitung begann er seine reformatorische Wirksamkeit, zuerst in Bactrien am Hofe Vistaçpa's, des griechischen Hystaspes, worauf seine Lehre in rascher Verbreitung ihre Herrschaft westwärts bis an das caspische Meer ausbreitete, und auch in dem religionsverwirrten Indien — Buddhas Auftreten fällt in Zoroasters Zeit — Anklang fand und Anhänger warb. Zoroaster wird als ein Zeitgenosse Cyrus angesehen, an dessen Kriegszügen gegen die Massageten er Theil nahm, und der ihm befreundete König Vistaçpa oder Gustasb der Vater

des Darius Hystaspis genannt. Nach anderen wäre Darius dieser König selbst, und die Erhebung eines bactrischen Geschlechtes auf den persischen Thron durch Darius gleichzeitig der Beginn der reformatorischen Thätigkeit Zoroasters.

Im Anfange war, so lehrt die Zendavesta, eine spätere Bearbeitung der zoroastrischen Speculation, die unerschaffene Zeit, oder wohl besser die unerschaffene, allumfassende, zeitliche und räumliche Unendlichkeit: Zaruana akarana. Durch ihr Machtwort, selbstthätig aus Nichts schuf die Urgottheit die Welt, die Urstoffe: das Licht und die Finsterniß, Feuer und Wasser, sowie die Geisterwelt: Ferver's, persönlich beseelte Wesen, an ihrer Spitze den lichtleibigen Ormuzd, im Lichte wohnend und den finsteren Ahriman, mit ihrem Gefolge, den „unsterblichen Heiligen" Amschaspands und den ehemals „himmlischen" Dews, — moralische Geister, persönliche Tugend- und Lastergestalten, Genien der Güte, der Wahrheit und der Weisheit und Dämone der Lüge und des unreinen Feuers, ohne nähere Beziehungen zur materiellen Natur, nur in geringem Grade Naturgeister, mochten sie auch ursprünglich, wie schon ihre Siebenzahl vermuthen läßt, Planetengeister bedeutet haben. Die Geisterschaar und später die gesammte Welt theilt sich in zwei feindliche Heerlager von Ormuzd und Ahriman geführt, die Anschauung der Perser sieht überall nur Widerstreit und Kampf und hat auch für das eigene Leben nur Regeln, wie sich auf den Kampf vorzubereiten und ihn an Ormuzds Seite siegreich zu bestehen, bereit. Die sinnenfällige Welt, in allen ihren Theilen beseelt gedacht und von einer selbstständigen menschenähnlichen Geisterwelt überwacht, ist Ormuzd's Werk und durch sein Wort aus seinem Willen geschaffen, aus dem gleichen freien Willen, welcher auch Ahriman dem Lichtgotte feindlich entgegentreten, und mit seinem Gefolge böse werden ließ. Wir sehen, wie überall menschliche Zustände und menschliches Wesen maßgebend hervortreten.

In der Schöpfungsgeschichte blickt überall die Örtlichkeit der Perserheimat, die Eigenthümlichkeiten des Gebirgslandes in Bactriens Nachbarschaft als Ausgangspunkt durch. Ahrimans Feindschaft verdirbt die ursprünglich rein geschaffene Welt, sie bringt die Nacht, die Kälte, die unheilbringenden Kometen, die schädlichen Planeteneinflüsse hervor, sie tödtet den Urstier, das erste lebendige Wesen (nachmals im Mithrascultе vielfach auch bildlich dargestellt), aus dessen Leichnam die Pflanzenwelt ihren Ursprung nimmt, und zieht das Menschengeschlecht von Ormuzd ab. Schon das erste Menschenpaar wurde verführt, und muß deßhalb in der Hölle bis zur Auferstehung weilen. Unter die Menschen überhaupt kam die Sünde und mit dieser für Ormuzd die Nothwendig-

keit, durch Abgesandte und wiederholte Offenbarungen gegen Ahriman zu wirken. So ist Zoroasters Gesetz nur eine Vertheidigungsvorschrift, ein Aufruf zum Kampfe, zur Vernichtung Ahrimans und der Dews, an Fanatismus nur wenig von der mohamedanischen Lehre überragt.

Ahrimans Reich ist ein physisches und moralisches, daher der Vernichtungskrieg nicht allein gegen die schädlichen und unreinen Thiere und Pflanzen gerichtet ist, sondern auch alles moralisch Unreine, die Lüge, der Neid und die Bosheit beseitigt werden muß. Dagegen gehören Wahrheitsliebe, moralische und materielle Reinheit, Pflege der Heerden, Anbau der Fruchtgewächse und Fruchtbäume, der Feuercultus und die Sonnenverehrung zu den höchsten Religionsgeboten. Mit einer ausführlichen Lehre von den letzten Dingen (wie noch vieles Andere den vorderasiatischen Sagen vielfach verwandt und auf die spätere Entwicklung des religiösen Geistes von hohem Einflusse), mit der Lehre von der Unsterblichkeit der menschlichen Seele, ihrer Reinigung nach dem Tode, mit der Verkündigung einer allgemeinen Auferstehung, des Weltgerichtes und eines darauf folgenden himmlischen Reiches unter des siegreichen Ormuzd Herrschaft schließt das merkwürdige Glaubenssystem der Perser, ohne daß übrigens der daran geknüpfte Cultus der reichen dogmatischen Ausbildung entspräche. Er ist einfach und unbildlich, auf Gebete, verschiedene Weihopfer, darunter auch ein Brot- und Weinopfer und symbolische Reinigungen beschränkt. Der Hauptnachdruck wird, wie aus Allem ersichtlich, auf die Werkthätigkeit, das praktische Verhalten gelegt.

Den allgemeinen Eindruck der Lehre Zoroasters zusammenfassend, gelangen wir zu Röth's Schlußbemerkungen über denselben Gegenstand: „Bei Zoroaster findet sich unsere moderne Denkweise schon im Beginnen; er betrachtet die Welt schon ganz vom menschlichen Standpunkte aus, er vermenschlicht, wie wir es thun, die höchsten Götterbegriffe; sie sind, wie wir uns gewöhnlich die Gottheit denken, persönliche Wesen vorwiegend moralischer Natur. Der moralische Standpunkt herrscht bei ihm, wie bei uns, durchgängig vor; er trägt, wie wir, die moralische Anschauungsweise sogar auf die äußere Natur über."

Die Natur des Landes, der allgemeine Ideenkreis des Volkes tritt, wie wir sehen, dem Occidente näher und weist eine innere Verwandtschaft mit unserem Leben auf. Nothwendig muß auch die Phantasie einen befreundeten Charakter an sich tragen, die hier heimischen Kunstdenkmäler bis zu einem gewissen Grade an unsere künstlerische Anschauung sich anschließen. Wir bewegen uns in keiner fremden, für sich abgeschlossenen Welt, wie sie Indien darbot, wir finden nicht mehr alles individuelle Leben zerfließend in der nebelhaften Empfindung des Alls, nicht mehr das

Natürliche durcheinandergejagt und durch Zauberfarben unkenntlich gemacht, nicht mehr das Menschliche zu Boden geworfen und den allgemeinen Naturmächten unterthan, im Geiste der Landschaft aufgegangen. Ganz das Gegentheil. Das waltende Schicksal ist menschlich geartet, und läßt das menschliche Wesen frei und selbstständig; die Naturanschauung ist besonnen und verständig; die Naturformen gelten für sich und bedürfen nicht erst einer Verdrehung zu phantastischen Gebilden; mit Liebe vertieft sich der Sinn in das Individuelle, malt es fleißig aus und gibt es treulich wieder. Die Völker Iran's sind vorzugsweise politische, staatengründende Völker gewesen, in ihrer Richtung auf das irdische, praktische Leben bestimmt; ihre Helden sind keine das Menschliche von sich abstreifende Büßer, über die natürliche Ordnung erhabene Zauberer, sie sind von lebendigem Fleische und Blute, kämpfen wirklich und ernst um wirkliche irdische Interessen, gehen unter und sterben, sie sind Könige und Heerführer, wahre Erdmächte, ihre Erhabenheit ist eine menschliche Erhabenheit, ihr Wesen von dem wirklichen, greifbaren menschlichen Wesen umschlossen. Dieß macht den weltlichen Charakter der Architektur, die größere Bedeutung der Plastik — das individuelle Leben gilt — und ihren Naturalismus begreiflich. Vergessen wir jedoch die Einschränkungen nicht, unter welchen allein die Gleichmäßigkeit der geistigen Welt Irans mit der occidentalischen behauptet werden kann, vergessen wir nicht, daß was dort den Schlußstein der religiösen Entwickelung bildet, nachmals als Ausgangspunkt genommen worden, also ungleich reicher, harmonischer und vollkommener ausgebildet werden konnte. So sahen wir z. B. Zoroasters Lehre noch mit mannigfachen Elementen einer älteren Anschauung vermengt, den einfachen Naturdienst durch die spätere Anschauung hindurchschimmern, wir vermißten die organische Einheit, vor allem aber die freie Heiterkeit im Dasein, den unbefangenen Genuß des Lebens, welchen der stete Aufruf zur Wachsamkeit und zum Kampfe zerstörte. Wir finden daher das Kunstleben zwar im Keime dem occidentalen analog, es selbst aber nicht reich entwickelt und keineswegs im Vordergrunde der nationalen Existenz, so daß wie die menschliche Anschauung der Dinge bei den Arianern noch mit dem Stoffe sich abmühte und zu keiner formellen Vollendung gelangte, auch sie selbst mehr nur als ästhetischer Stoff gelten können. Ihr Wesen läßt sich in unserer Weise ganz vortrefflich ästhetisch behandeln, ohne daß Fremdartiges hineingelegt würde, sie selbst aber fanden die künstlerische Form dafür nicht. So ist auch der religiöse Geist im Allgemeinen hier menschlich gebildet, der Cultus aber noch in der rohen Einfachheit des Naturdienstes eingeschlossen, so im Staatswesen der Beginn zu

einer vernünftigen weltlichen Ordnung gemacht, größere gegliederte Organismen geschaffen, der Einzelne aber noch im unfreien Zustande als Sklave belassen. Überall sehen wir nur unfertige Keime und Anfänge. Die Vollendung offenbarte sich anderwärts und später, Persien aber, das nicht über jene Anfänge hinaus konnte, ging unter und zerfiel. Wir begegnen hier zum erstenmale einem Völkerschicksale, statt des ewigen aber todten Seins dem begrenzten aber inhaltreichen Wechsel von Werden und Vergehen.

Neunter Brief.

Westasien. Die Ruinen von Babylon. Die Ausgrabungen von Ninive. Der Palast in Persepolis. Persische Grabmäler.

Wir beginnen unsere Wanderung durch das Kunstgebiet der arianischen Völker westlich mit dem uralten Babel.

Zu beiden Seiten des Euphrat, welcher die Riesenstadt mitten durchfloß und in eine westliche und östliche, ältere und neuere Stadt theilte, erheben sich, soweit das Auge reicht, in der gegenwärtigen Wüste zahlreiche Trümmerhügel, deren Gesammtareal die früher als fabelhaft verschrieenen Nachrichten von dem meilenweiten Umfange Babylons — jede Seite des sie umschließenden Quadrates soll nach Herodot 120 Stadien = 3 geogr. Meilen betragen haben — als vollkommen gerechtfertigt erscheinen läßt. Nur darf man sich unter Babylon keine europäische Stadt mit dichtgedrängten Straßen und lauter himmelhohen Häusern denken, man muß jederzeit vielmehr im Auge behalten, daß Babylon nebst einer abgeschlossenen Königs- und Tempelstadt auch noch weitläufige Gärten, Dattelhaine und Ackerfelder in sich barg. Großartig und imponirend sind auch jetzt noch nach den übereinstimmenden Aussagen der Reisenden (Rich, Ker Porter) die berghoch aufgeschütteten Ruinen, die weithin ausgedehnten Scherbenfelder; doch weit entfernt noch erhaltene Bauformen aufzuweisen, dienen sie zu nichts weiter, als ein allgemeines Bild der ehemaligen Größe Babylons zu entwerfen, die Bestimmung der Standorte der urkundlichen Denkmäler zu erleichtern und über das hier angewendete Baumaterial, theils an der Sonne getrocknete, theils wirklich gebrannte Backsteine, aufzuklären. Beinahe buchstäblich hat sich Jesaias Weissagung vollzogen, daß Babel, die herrlichste Pracht der Chaldäer umgekehrt werden solle, wie Sodoma und

Gomorra, die Araber keine Hütten daselbst machen, die Hirten keine Hürden daselbst aufschlagen, Zihim sich da lagern, Eulen die Häuser füllen, Waldteufel dort hüpfen, Schakale in den Palästen heulen und Drachen in den lustigen Schlössern.

Noch in die Zeit des sagenhaften Nimrud und der mythischen Semiramis wird der Bau des Belustempels versetzt. Es war dieß eine vierseitige, auf 8 Absätzen emporsteigende Pyramide, eben so hoch als die Grundfläche breit, nämlich ein Stadium oder 600 Quadratfuß. Auswärts liefen Kreistreppen mit Ruhesitzen von einer Terrasse zur andern, zu oberst stand der Tempel ohne Säule blos mit einem goldenen Tische und Ruhebette für die Gottesbraut geschmückt. Der Thurm war von einem 1200 Fuß breiten Vierecke eingefaßt. Erst in unseren Tagen hat man mit voller Bestimmtheit die Überreste des Belustempels in dem westlich gelegenen, isolirten „Birs Nimrod“ aufgefunden; noch unterscheidet man an der Ostseite des Trümmerhügels einzelne Absätze, noch erhebt sich die Hauptmasse in der Form eines steilen Kegels mit quadratischer Basis bis zu 200 Fuß, und ragt aus diesem ein Thurmpfeiler, wie durch Blitz mitten gespaltet, 35 Fuß hoch und 28 breit empor. Aber die größere Hälfte des mächtigen Baues ist zusammengestürzt, die architektonische Form zertrümmert und in Schutt begraben. Zehntausend Arbeiter waren bereits zu Alexander des Großen Zeiten zwei Monate beschäftigt, das ursprüngliche Fundament frei zu machen und den Schutt von Xerres Zerstörung her wegzuräumen, seitdem erhoben sich Seulecia und andere Städte aus dem von hier verschleppten Materiale — was Wunder, daß der gegenwärtige Anblick dem einer formlosen, chaotischen Masse gleicht?

Noch andere unkenntlich gewordene Schutthügel lassen sich auf dem westlichen Euphratufer verfolgen, darunter die Trümmer des älteren Palastes zwischen Anana und Thamasia; wichtiger ist jedoch die muthmaßlich aus der jüngeren Zeit Nebucadnezar's stammende kompakte Ruinenmasse an der Ostseite des Flusses, gegenwärtig Mukelibe, el Kasr und Amrahügel genannt, mit den Überresten eines Palastbaues, — wo Alexander der Große starb — und den weltberühmten hängenden Gärten der Semiramis. Die letzteren, so erfahren wir aus alten Schriftstellern, sind Nebucadnezar's Werk, welcher bergähnliche Terrassen anlegte und mit Bäumen bepflanzte, um seiner Gemalin, einer medischen Prinzessin, den Anblick einer im babylonischen Tieflande schmerzlich entbehrten heimatlichen Berglandschaft zu gewähren.

Der nördlichste der Trümmerhügel, Mukelibe, wird für den Überrest der Burgcitadelle gehalten und zeigt eine länglich viereckige Plattform;

el Kasr oder das Schloß bildete im unversehrten Zustande, ehe es als Steinbruch verwendet wurde, den eigentlichen Palast. Die Construction des Mauerwerkes ist ungleich solider und ausgebildeter, als jene am Birs Nimrud, die ausgegrabenen Gegenstände, ein Steinlöwe, Vasen, glasirte und gefirnißte Ziegel mannigfacher, doch auch hier die deutlichen Spuren der Bauformen verwischt. Reste von parallelen Pfeilerwänden mit Gängen und Kammern gelten für Theile des Unterbaues der hängenden Gärten. Ganz unkenntlich ist die Bestimmung des Amrahügels geworden, die Lage und Richtung der dreifachen Umfassungsmauer um das Königsquartier herum dagegen noch vollkommen ersichtlich.

Was nun das Princip der babylonischen Bauformen anbelangt, namentlich soweit es am Belustempel, dem ältesten Denkmale, bemerkbar ist, so haben wir keine Mühe, dasselbe einzureihen und analogen Bauweisen anzuschließen. Diese pyramidalen Terrassenbauten begegneten uns bereits in Mittelamerika, und rufen auch theilweise die indischen Dagops in unser Gedächtniß zurück. Sie sind unstreitig für die älteste Form religiöser Bauten charakteristisch; sie sind aber weiter keineswegs im orientalischen Alterthume abgethan und erledigt, sondern scheinen, wie die fortdauernde Anwendung der Terrassenbauten mit krönenden Pyramiden, Obelisken, Minareten beweist, dem orientalischen Geiste überhaupt eigenthümlich anzugehören. Bei der aus dem früheren Briefe bekannten Richtung der Anwohner Mesopotamiens auf das Praktisch-Materielle, bei der vorwaltenden industriellen Betriebsamkeit und geringen poetischen Begabung wird es nicht befremden, wenn trotz aller Kolossalität der Anlage die architektonische Gliederung ziemlich ärmlich ausfiel, die Ausschmückung der Räume, wie bei den benachbarten semitischen Völkern, unabhängig von der Architektur, durch Erzarbeit, reiche Gewebe u. s. w. bewerkstelligt wurde, und das ganze Kunstwesen ein verhältnißmäßig nüchterner Geist durchweht.

Von bildnerischem Schmucke, der an den Wänden angebracht war, wird zwar berichtet: den einen westlichen Palast zierten Jagdscenen in Relief gearbeitet (oder gemalt?), in dem jüngeren gab es „roth gemalte Männer, um ihre Lenden gegürtet, lang herabhängende Binden auf ihren Häuptern, gewaltige Leute" zu sehen; doch hat sich nichts von allem diesem erhalten, worauf ein festes Urtheil, eine klare Anschauung gegründet werden könnte.

Ungleich großartiger und vielleicht schon in nächster Zukunft bestimmt, ein helles Licht auf das Geistesleben Vorderasiens zu werfen, sind die Ruinen, welche im vorigen Jahrzehnte durch Botta's und Layard's Untersuchungen von Ninive an den Tag geschafft wurden. Die durch

diese beiden Forscher gemachten Funde gehören unstreitig zu den bedeutendsten, die seit lange im Gebiete der Archäologie und Kunstgeschichte bekannt geworden und führen uns buchstäblich in eine neue bis dahin noch ungeahnte Welt.

Nahe an 25 Jahrhunderte sind seit Ninive's Zerstörung durch den Mederkönig Cyaxares verflossen. Die Gewalt des Feuers zerstörte die Paläste, ihnen nach folgten die wahrscheinlich nur leicht gebauten Wohnungen der Bevölkerung in Trümmer, und so schwand in rascher Folge die Riesenstadt, einst selbst Babylon an Ausdehnung übertreffend, zu einem formlosen Haufen von Ruinenhügeln zusammen, die unscheinbar und kaum ahnen lassend, welche Kunstschätze sie in ihrem Inneren bergen, aus der Ebene des linken Tigrisufer hervorragen. Araber schlugen auf ihnen ihre Hütten auf, die Bewohner des nahen Mosul benützten sie als bequemen und wohlfeilen Steinbruch. Ninive mußte erst wieder neu entdeckt werden. Man kannte wohl schon in früheren Jahrhunderten Ninive's Lage im Allgemeinen, der Reisende Niebuhr zeichnete aus seinem Fenster in Mosul die Schutthügel, ja selbst der Name Ninive war in einem arabischen Dorfe, auf den Ruinen der assyrischen Residenz erbaut, erhalten; doch ließ man es an genauen Nachforschungen fehlen und was man auch hier am Tigrisufer ausgrub, verlohnte kaum der Mühe und zeigte Ziegelschutt, verwaschene Sculpturfragmente. Erst Botta, dem französischen Consul zu Mosul, wurde am Anfange der vierziger Jahre die wohlverdiente Ehre zu Theil, die assyrische Metropole in ihrer wahren würdigen Gestalt zu entdecken. Durch einen Araber auf eine reichere Fundgrube von Alterthümern aufmerksam gemacht, verlegte er den Schauplatz seiner Forschungen mehr landeinwärts nach dem vier Stunden von Mosul entfernten Araberdorfe Khorsabad. Auch Khorsabad erhebt sich auf einem von Trümmern künstlich gebildeten Hügel und hat eine Länge von ungefähr 950 Fuß auf 460 Fuß Breite. Das Niveau ist ungleich und weist so auf eine ungleiche Erhaltung der Ruinen hin. Botta begann die Ausgrabungen auf dem Nordende von Khorsabad, stieß gleich nach wenigen Spatenstichen auf Sculpturreste, dann auf eine Mauer, die sich im rechten Winkel wendete, zu einem Saale schloß und an andere Gemächer anstieß. Rastlos verfolgte Botta die Spuren des Baues und hatte nach 6 Monaten bereits 4 Säle, eine äußere Façade und viele Hundert Fuß Basreliefs ausgegraben. Von der französischen Regierung, an welche er über seine Entdeckung berichtet, wirksam unterstützt, setzte er später, nicht ohne mit klimatischem Ungemache und der Habsucht des türkischen Pascha harte Kämpfe bestehen zu müssen,

seine Ausgrabungen in größerem Maßstabe fort, und brachte nach neuen 6 Monaten 15 mit einander korrespondirende Säle, darunter 9 noch bis auf die Decke unversehrt, die Wände ganz mit Sculpturen bedeckt, die Portale mit symbolischen Figuren geschmückt, an das Tageslicht. Der ganze Bau ließ sich wohl nicht mehr erkennen, aber schon diese Fragmente überboten in dem Kunstreichthume, welchen sie offenbaren, selbst die kühnsten Erwartungen. Sie waren überdieß nicht der einzige lebendige Überrest Ninive's. Beinahe gleichzeitig mit Botta begann der bekannte englische Reisende Layard seine Forschungen auf dem linken Tigrisufer. Er stach im J. 1845 den Spaten in einem ähnlich geformten Tumulus, acht Stunden südlich von Mosul, in Nimrud ein. Gleiche, ja noch größere Erfolge krönten seine Bemühungen. Es öffnete sich ihm ein Labyrinth von Gemächern und Sälen, zu deren Durchschreitung es wohl voller zwei Stunden bedarf. Die Portale sind von beflügelten Löwen und Stieren bewacht, die Alabasterbekleidung der Wände bedecken Reliefs des mannigfachsten Inhaltes. Hier erblicken wir Kampfscenen, Belagerungen, dort Jagden, Processionen, jetzt zieht an uns eine Reihe Gefangener mit Tributgaben in den Händen vorüber, dann nehmen wir an Festgelagen, mystischen Cultusverrichtungen Theil, dazwischen stets von symbolischen Riesenfiguren, namentlich wundervoll gearbeiteten Stieren, angezogen, unwissend, ob wir mehr die Feinheit und den Fleiß der Ausführung bewundern, oder uns an dem regen Leben, der edlen, einfachen Erhabenheit der Gestalten erfreuen sollen.

Die Sculpturen aus den beiden von Layard aufgefundenen Palästen sind, nachdem man sie bereits auf der Seeüberfahrt für verloren gehalten, gegenwärtig in 11 Abtheilungen im brittischen Museum aufgestellt. Botta's Entdeckungen bilden das assyrische Museum im Louvre.

Die architektonischen Formen dieser Monumente sind einfacher, als der ausgebildete Styl der Sculpturen vermuthen läßt, überraschen aber in dieser Einfachheit nicht, wenn man an die früher beschriebene Eigenthümlichkeit des religiösen Dienstes, an den weltlichen Geist der Anwohner zurückdenkt. Die Götter bedurften keiner Tempel, an welche sich die Entwickelung eines selbstständigen Baustyles hätte anlegen können, bei Gebäuden für weltliche Zwecke aber trat die freischaffende architektonische Phantasie in den Hintergrund, zumal als die Verherrlichung des Nationalgeistes bei dem Hervortreten des individuellen Lebens, bei der großen Bedeutung alles Persönlichen nothwendig nur in plastischen Gestalten stattfinden konnte. Der Inder, der sein Ideal im Nirvana sucht, fühlte sein Empfindungsleben in den allgemeinen, unbestimmten Baulinien wiedergegeben, der Arianer, dessen Vorbild der thatkräftige

Held Cyrus war, fand sich nur in dem lebendigen, klaren Wesen der Plastik heimisch.

Der Prachtbau von Khorsabad ruhte auf einer von Quadern gebildeten erhobenen Terrasse. Der Grundriß zeigt keine Einheit und organische Symmetrie, kaum daß sich ein Mittelpunkt und daran anschließende Nebentheile erkennen lassen. Die meisten Gemächer, darunter 5, welche über 90 Fuß in der Länge messen, communiciren unter einander durch mehrere Thüren, nur einzelne, kleinere, muthmaßlich für einen privateren Gebrauch bestimmt, haben einen einzigen Zugang, und können erst, nachdem man eine Reihe von Sälen durchschritten, betreten werden. Die Höhe und die Art der Bedeckung der aus Backstein aufgeführten Räume läßt sich nicht bestimmen. Die gegenwärtige Höhe beträgt ungefähr 13 Fuß. Bis zu einem Viertheile sind die Wände mit Kalksteinplatten überkleidet und diese mit Reliefs und Keilinschriften versehen, darüber trat noch ein mehr als 3 Fuß hoher Fries aus emaillirten Backsteinen heraus. Diese Höhe stimmt aber durchaus nicht zu den übrigen Maßen und steht in keinem Verhältniß zu der immerhin bedeutenden Länge. Über die Art der Bedeckung, ob sie aus einer flachen Decke oder einer Wölbung bestanden, lassen sich nur vage Vermuthungen aufstellen, doch schließt F l a n d i n, Botta's Gefährte, aus der eigenthümlichen Construction einzelner Ziegeltrümmer auf eine gewölbartige Überdeckung, gebildet durch das allmälige Übertreten der Backsteine dem Mittelpunkte zu. Der Rundbogen an den Thoren einer belagerten Stadt (Voits Denkm. A. XI. 9) scheint diese Hypothese zu bestättigen, verbietet wenigstens die gänzliche Unkenntniß der Wölbung bei den Assyrern zu behaupten. Bei dem gänzlichen Abgange der Fenster läßt sich auch keine Meinung über die Beleuchtung der Räume bilden, noch weniger die ursprüngliche Bestimmung des Prachtbaues feststellen. Er war kein Tempel und auch kein Todtendenkmal, Botta hält ihn für einen Palast, Layard drückt sich dahin aus, daß diese Bauten ein nationales Denkmal zur Verherrlichung der Großthaten und Triumphe glücklicher Herrscher bildeten, in welchen sich der Hof bei festlichen Gelegenheiten oder zur Feier religiöser Ceremonien versammelte.

Noch bleibt die Zeit der Entstehung der Niniveararchitektur zu erörtern übrig. F l a n d i n nimmt an, daß der Bau des Palastes von Khorsabad in die Periode des Asarhaddon oder Nebukadnezar, etwa 600 v. Ch. falle. Durch Vergleichung des Inhaltes der Wandsculpturen mit den historischen Thaten der assyrischen Könige fand er sich zu der Behauptung berechtigt, daß erstere theils Sanheribs und seines Nachfolgers Asarhaddon Kriegszüge bis an die Ufer des Nil zum Gegenstande haben, theils

Nebukadnezars Unternehmungen gegen Medien, wo dann die an einer Wand dargestellte Erstürmung und Plünderung einer Stadt auf die Eroberung Ekbatanas bezogen werden müßte. Der Bau fiele demnach naturgemäß in die Regierung des einen oder des anderen Herrschers; möglicher Weise haben Beide daran Theil, da gewisse Unregelmäßigkeiten in der Anlage des Baues denselben keineswegs als das Werk eines Meisters kundgeben, vielmehr zwei verschiedene Perioden der Entstehung vermuthen lassen. Mit dem Palaste von Khorsabad fällt der eine der von Layard in Nimrod aufgedeckte in der Zeit zusammen, der andere ist älter, und scheint nach der Identität der Darstellungen mit Diodors Beschreibung des Palastes der Semiramis thatsächlich bis in das Zeitalter der ersten assyrischen Heroen Ninus und Semiramis 1200 vor Christo hinaufzurücken. Nur darf man nicht den Beweis für das höhere Alter dieses Denkmales in dem Umstande suchen, daß auch die Kehrseiten der Steinplatten in den jüngeren Palästen mit Inschriften bedeckt sind, denn diese letzteren sind nach Flandin's Versicherung absichtlich für diesen versteckten, von außen unsichtbaren Platz gearbeitet, und durchaus nicht älteren Monumenten entlehnt.

Ihre volle Bedeutung und eigentlichen Kunstwerth erhalten die Ninivedenkmäler durch ihre Sculpturen. Der Enthusiasmus, in welchen Botta und Layard ausbrachen, als eine Gestalt nach der anderen, eine vollendeter als die andere aus der Tiefe der Erde emportauchten, findet sich auch bei ihrer Betrachtung im Louvre und brittischen Museum neben den Meisterwerken des griechischen Meißels vollkommen gerechtfertigt, und selbst der Vergleich mit einzelnen Bildwerken des Parthenon keineswegs unangemessen. War doch ihr Eindruck auf die naiven Kinder der Wüste so groß, daß sie beim Anblick des majestätischen Hauptes eines Riesenstieres ausriefen: Herr, unsere Augen haben den König gesehen! und die Sculpturen für ein übermenschliches Dämonenwerk ausgaben.

Die Sculpturen theilen sich in die symbolischen Riesenthiere, welche die Portale bewachen, und fast überall gleichförmig gebildet vorkommen und die längs den Façaden und inneren Saalwänden sich hinziehenden Reliefs. Die Verbindung des bärtigen Menschenhauptes, der erhobenen Flügel mit den mächtigen Löwen- und Stierleibern hat für den ersten Anblick etwas Befremdendes und scheint uns in die indische Phantastik zurück zu versetzen. Bei allem symbolischen Reichthume sind diese Gestalten dennoch himmelweit verschieden von den indischen Nebelbildern und durchgängig in rein plastischer Weise gedacht. Auch der feinsinnige Stahr in seiner trefflichen Skizze über die Ninivemonumente des Louvre bemerkt die Gesundheit der Bildung, die schöne Arbeit der

Thierleiber, „daß man ordentlich an ihre Menschenhäupter glaubt, und über der Erhabenheit, dem harmonischen Ausdrucke des Ganzen die Zwiespaltigkeit der mit einander verbundenen Körperformen vergißt."

Die Façaden sind mit Darstellungen von Processionen geschmückt. Voran schreitet eine symbolische Flügelfigur, das Haupt mit einer Tiara bedeckt, Bart und Haare künstlich gelockt, die kräftig gebildeten Arme und Füße bloß, erstere mit Armbändern geziert, über die bis an die Kniee reichende Tunika ein unten zurücktretendes Obergewand, beide mit Francen besetzt, zwei Flügel gesenkt, die anderen zwei gehoben, in der einen Hand einen Pinienapfel, in der anderen herabhängenden ein Körbchen tragend. Diesen mystischen Gestalten und ihren Priestern folgt der König mit seinem Gefolge. Von der Costumepracht des ersteren sind noch Farbenspuren vorhanden und lassen ein mit Goldblumen besäetes Purpurgewand über der befransten Tunika erblicken. Das Gefolge besteht aus Eunuchen mit dem Fliegenwedel (die Eunuchen sind an ihrer Bartlosigkeit, den Fettgesichtern und langen weiblichen Gewändern kenntlich), Waffenträgern und Dienern aller Art, welche die Embleme der königlichen Macht, die Modelle eroberter Städte, Vasen, Throne vor sich hertragen.

Die größte Mannigfaltigkeit der Darstellung zeigen die Sculpturen der inneren Wände, welche theils durch Bänder mit Keilschrift getrennt sind, theils in größeren Dimensionen bis an den Boden reichen. Da wohnen wir, um nur einzelne Beispiele aus dem Palast von Khorsabad hervorzuheben, einer Kampfscene bei. Der König, alle Streitgenossen weit überragend, jagt auf einem zweirädrigen Wagen einher, neben ihm der vorgebeugte Führer, die arabischen Rosse zum Laufe anspornend, und der Schildträger mit einem doppelten Schilde, den König zu beiden Seiten zu decken, oder ein Eunuche mit dem Fliegenwedel. Der Wagen fährt über die Leichname gefallener Feinde, die in sehr kleinem Maßstabe abgebildet den Boden bedecken. Im Kampfgewühle unterscheiden wir sehr wohl die helmbedeckten assyrischen Krieger von den Feinden, welche barhaupt, in kurze Tuniken oder Thierfelle gekleidet, auch durch ihre Waffen und viereckige Schilde als Fremde sich bekunden. Unter ihnen erkennt man an dem krausen Haare und dem Bartmangel mit der größten Deutlichkeit eine Negergruppe, für uns eine Thatsache von geringerer Wichtigkeit, für die allgemeine Culturgeschichte dagegen von größtem Werthe.

Über den Kampfscenen, durch ein Steinband mit Inscriptionen getrennt, kommen Siegesgelage zur Darstellung. Die Krieger, die wir so eben in der Schlacht erblickt, feiern an der Tafel den Siegestriumph und

stoßen eben die Gläser hebend auf die Gesundheit des Königs an. Die Arbeit an den Tischen und Stühlen gehört zu den trefflichsten Proben plastischen Geschickes und beweist keinen geringen Culturgrad des assyrischen Volkes. Die Tischfüße sind mit Löwentatzen geschmückt und ruhen auf Pinienäpfeln, die Armlehnen endigen in Stierköpfe, die Trinkvasen zeigen kleine Löwenköpfe, dieß Alles von der feinsten und zierlichsten Ausführung, von vollendeter Naturwahrheit.

Diese letztere ist überhaupt einer der Hauptvorzüge der assyrischen Kunst vor den indischen Phantasieschöpfungen, und wenn auch hie und da durch Einmischung fremdartiger Vorstellungen, durch symbolische Beziehungen oder auch durch ästhetische Rücksichten in den Hintergrund gedrückt — auch die Unbehülflichkeit in gewissen Darstellungen, das Begnügen mit allgemeinen Andeutungen z. B. der Landschaft gehört hierher — so zeigt sich dieselbe doch stets, verbunden mit der Lebendigkeit des Ausdruckes, ohne jedoch in das Gewaltsame zu verfallen oder die gemessene Ruhe aller Gestalten zu stören, als das Hauptstreben des Künstlers. Wir sprachen von ästhetischen Rücksichten, welche theilweise von der Naturwahrheit ablenkten. Diese finden wir z. B. in der Zugabe eines fünften Beines bei den beflügelten Stieren. Es galt nämlich, dem Beschäuer auch von der Seite den Anblick der vier Füße zu gestatten.

Eine andere, auch von Stahr hervorgehobene Eigenthümlichkeit hat gleichfalls nur einen ästhetischen Grund. Die Jäger und Bogenschützen ziehen nämlich die Bogenschnur bis hinter den Kopf zurück, viel weiter, als es in der Natur vorkommt — offenbar, weil bei der natürlichen Darstellung die Schnur die Köpfe durchschnitten, die Gesichter in unschöner Weise zerrissen hätte.

Wir übergehen die übrigen Reliefs, die Jagdscenen, die Vertheilung der Beute aus einer erorberten Stadt, die religiösen Darstellungen, welche bei Layard oder in Vaur' übersichtlicher Darstellung der Monumente von Ninive und Persepolis in ausführlicher Beschreibung nachgelesen und in Flandin's Prachtwerke geschaut werden können, und bemerken nur, daß der Inhalt der Darstellungen alle Lebenskreise umfaßt und ein vollkommeneres Bild der assyrischen Cultur bietet, als wir, vorzeitig die darüber erhaltenen Nachrichten in das Fabelreich verbannend, es uns träumen ließen. Die Reliefs waren alle mit Farbe überzogen, nicht nur die Waffen und das Pferdegeschirr, von welchen sich die Spuren der Bemalung am deutlichsten erhalten, sondern auch die Gewänder, das Fleisch, und mit besonders kräftigem Schwarz die Augenbrauen und Wimpern, ein Gebrauch, welcher sich bis auf die Gegenwart herab bei den Orientalen erhalten hat. Zu der Anwendung der Polychromie,

nach unseren Vorstellungen zwar mit der plastischen Reinheit unvereinbar, doch auch bei den Griechen gebräuchlich, führte nicht nur die Rücksicht auf die größere Lebendigkeit der Darstellung, sondern auch ein artistischer Grund. Über den Reliefstafeln zog sich nämlich, wie wir bereits früher erwähnt, ein Backsteinfries die ganze Länge der Wände hin. Dieser nun war mit Email belegt und zu einem farbigen Mosaik bearbeitet, und wir dürfen wohl vermuthen, daß es kräftige ungebrochene Farben waren, welche zur Anwendung kamen. Sollte das Auge des Beschauers durch schneidende Contraste nicht verletzt, eine wohlthätige Harmonie zwischen dem Mosaik des Frieses und dem unteren Reliefgemälde hergestellt werden, so mußte nothwendig der unscheinbare, kalte, graue, natürliche Ton der letzteren schwinden und auch hier die Farbe Platz greifen. Den musivischen Fries der inneren Wände bildeten Blumenguirlanden und Mäanderzüge, auch an den äußeren Façaden kamen ähnliche Ornamente vor, nur waren sie der Höhe der hier befindlichen Reliefs entsprechend in größeren Dimensionen gearbeitet, während das Mosaik über den Portalen symbolische Gestalten, Triumphzüge darstellte.

Wir haben schließlich noch einige Details nachzutragen, wie z. B. die Profilstellung der Beine, während der Kopf en face erscheint, die echt orientalische Scheu, Frauen zur Darstellung zu bringen, welche nur unter den Gefangenen, den Belagerten und auch dann blos verhüllt erscheinen, den Mangel an perspectiver Abstufung, das Vorherrschen einfacher Reihen vor Gruppen, die an das Kindesalter erinnernde Genügsamkeit, dieses oder jenes Zeichen in wenigen Strichen gegeben soll diesen oder jenen Gegenstand bedeuten, das Mißverhältniß in den Proportionen der winzigen Feinde gegen die kräftigen Männergestalten der heimischen Krieger, die Unausgeglichenheit zwischen einer oft bis zur letzten Gränze geführten Naturtreue einerseits und den allgemeinen symbolischen Typen andererseits, namentlich auch das Unplastische, Unschmiegsame der Kleidung, die harte Form des Bartschmuckes, das Gehäufte des Ornamentes u. s. w. Neben der Aufweisung des wahrhaft Schönen in der assyrischen Plastik war es nöthig, auch auf ihre Schattenseiten hinzuweisen; sie werden uns das Erstere, die Lebendigkeit, die Hoheit und ernste Würde vieler Gestalten nicht vergessen machen.

Im Ganzen genommen können wir nicht anders als eingestehen, daß wir in Ninive bereits die Gegenwart unserer Phantasie fühlen, in einer heimischen Welt uns bewegen. Rein menschliche Formen haben hier geistige Bedeutung, das menschliche, wirkliche Leben seine Verklärung gefunden. Es wird nicht mehr alles Große und Schöne aus dem Menschen hinaus versetzt, die Idee der Erhabenheit besitzt einen

menschlichen Ausdruck, es offenbart sich eine Freude am Leben, seine Achtung und das Bewußtsein, es sei werth, durchlebt zu werden. Vielfach leuchten Spuren unserer Anschauungsweise durch; dieß befremdet nicht, da wir auch in dem religiösen Kreise dieser Völker auf ähnliche Analogien stießen. Doch wie dieser nur erst den Beginn unserer Ideenwelt aufwies, und zahlreich mit den Resten des unmittelbaren Naturdienstes verwebt war, so bildet auch die assyrische Kunst erst den Anfang unserer Kunstwelt, nicht selten lebendiger als schön, historisch bedeutsamer denn ästhetisch, und blieb es bei allen ihren Einzelvorzügen erst „für den Meißelschlag des griechischen Genius aufbewahrt, das Geheimniß der wahren und vollendeten Majestät und Schönheit in der idealen Menschengestalt zu offenbaren."

Die letzte Monumentengruppe, die uns hier zur Besprechung übrig bleibt, sind die Ruinen von Persepolis und die benachbarten Grabdenkmäler: Cyrus Grab und die Felsgräber von Nakschi-Rustam.

Niemals vielleicht, wie gewisse Unregelmäßigkeiten schließen lassen, gänzlich vollendet, durch Alexanders des Großen Übermuth in Brand gesteckt, von den vielen Säulen, welche der Zerstörung trotzend stehen geblieben, in neueren Zeiten Tschil-Minar getauft, lehnt sich der Reichspalast von Persepolis an eine hohe, steile Felswand an und erhebt sich in drei übereinander liegenden Terrassen auf einer aus dem Felsen gehauenen Plattform. Das Material zu den Bauten ist schwarzer Marmor und von dem Bergrücken selbst genommen. Durch Eisenklammern waren die Riesenquadern zusammengefügt, passen aber so gut auf einander, daß bei vielen auch jetzt noch die Fugen unkenntlich geblieben, trotzdem daß die Klammern schon längst geraubt oder wenigstens verrostet sind.

Der Aufgang aus der Ebene zur ersten Terrasse wird durch eine riesige Doppeltreppe von mehr als hundert Stufen gebildet. „Sie ist breit und bequem genug, daß zehn Reiter neben einander dieselbe hinaufjagen, beladene Kameele sie ersteigen können." Auf der Plattform angelangt, steht man den Resten des großen Palastportales gegenüber. Zwei vordere und hintere Portalpfeiler sind stehen geblieben, von den vier mittleren Säulen haben sich gleichfalls noch 2 erhalten. Aus jedem Pfeiler treten Riesenthiere als Portalwächter heraus, die Köpfe und der Vordertheil frei gearbeitet, die Leiber in bloßem Relief mit der inneren Pfeilerseite verwachsen. Die Thiere an den vorderen Pfeilern werden für Einhörner, Pferde, am wahrscheinlichsten für schreitende Stiergestalten gehalten; sie sind ungemein kräftig und lebendig gebildet, der Nacken, Rücken, Bauch und Schweifbüschel mit Rosetten und Flechten geschmückt. Auf einem fünf Fuß hohen Postamente stehend besitzen sie selbst noch eine Höhe

von 18 und Länge von 20 Fuß, und waren so wohl geeignet, auf die nahenden Schaaren einen mächtigen Eindruck zu üben und auf die Bedeutung der weiteren Räume würdig vorzubereiten. Die rückwärtigen Pfeiler, welche gegen die Felswand schauten, führten ähnliche Karyatiden, nur wachsen aus den Schultern der Riesenleiber emporgeschwungene Flügel hervor und waren sie, wie das Diadem, der unversehrte Bart, in künstlichen Ringeln herabhängend, vermuthen lassen, mit menschlichen Köpfen gebildet. Die Säulenformen im Inneren des Portalbaues sind höchst eigenthümlich. Über dem kannelirten Schafte erhebt sich als Kapitäl ein Doppelkelch, auf dem unteren, blätterartig gebildeten nach oben zu eingezogenen ruht ein zweiter mit Perlenstäben verziert und darüber noch ein hohes, schmales Glied mit vier Voluten an jeder Seite, in der Weise des jonischen Kapitäls, doch ganz unorganisch und unzweckmäßig gebildet.

Jenseits des Portales in gerader Richtung gegen die Felswand läßt sich nichts mehr von architektonischen Denkmälern erkennen; biegt man dagegen nach rechts, so gelangt man zu einer zweiten Treppenflucht und auf dieser zur zweiten Terrasse. Die Wände der ersteren, aus 4 Stiegen bestehend, sind mit den vortrefflichsten Reliefsculpturen bedeckt, der Festzug zum nationalen Heiligthume hier dargestellt, so daß die Processionen, welche die Treppe hinanzogen, sich zur Seite, in dreifachen Reihen über einander, Hunderte von Steingestalten in ähnlicher Weise und zu gleichem Zwecke wandeln sahen. Die architektonische Anordnung ist leicht ersichtlich. Von rechts und links steigen je zwei Treppen, eine vordere und hintere, zu dem gemeinschaftlichen Mittelpunkte auf, doch so, daß die letzteren viel weiter von einander abstehen und von den vorderen von vorne gesehen durch eine ganze Mauerlänge getrennt sind. Sie bilden eine vordere und hintere Wand, welche wieder in ein Mittelfeld und spitz zulaufende Seitenwinkel, das Ganze in der Gestalt eines abgestumpften Giebels, sich theilen. Die äußerste Ecke füllen Pflanzenornamente, aufrecht stehende wie in einander geschobene Lotoskelche. An diese reihen sich Darstellungen von Thierkämpfen. „Ein Löwe ist soeben zur Croupe des Stieres (Einhornes) hinaufgesprungen und schlägt mit Tatze und Gebiß in die Weichen des erschreckten Thieres, welches sich wild verzweifelt emporbäumt und Hals und Kopf mit dem einen gewundenen Horne wider den Feind zurückdreht." (Voit's Denkm. A. VIII. 3.) Das Mittelfeld, in dessen Centrum sich einst eine Tafel mit Keilinschriften befand, nehmen 7 Trabanten mit Schild und Speer ein, die auserwählten Hüter des Heiligthumes. Sie halten den Speer mit beiden Händen vor sich, über der Schulter

hängt Bogen und Köcher und der sonstige bis in das feinste Detail ausgearbeitete Schießapparat, ihr Gewand ist der lange, faltige, geschürzte, medische Rock und eine hohe Tiara. Haben die Sculpturen der Vorderwände durch ihre symbolischen Gestalten den Geist der nahenden Schaaren auf die Bedeutung des Baues vorbereitet, so folgt nun auf den Hinterwänden die Darstellung des Festzuges selbst. Die obersten Sculpturreihen sind zur Hälfte abgebrochen, der mittlere und untere Fries links zeigen in mehr als hundert Figuren Meder und Perser in wechselndem Costume, die einen in der Hoftracht, in langem Faltengewande, die anderen in verschiedenen Volkstrachten, meist eng anschließenden, kurzen Kleidern. Vor ihnen schreiten Speerträger, zwischen die einzelnen Gruppen schieben sich Cypressen ein, gleichsam als ob der Zug an einer Allee vorüber wandelte. Die entsprechenden Friese rechts zeigen die Procession der persischen Völker an den Thron, dem Könige die heimatlichen Produkte zum Zeichen der Huldigung darzubringen — eine Sitte, welche noch heutigen Tages am persischen Hofe im Gebrauche ist. Die einzelnen Gesandtschaften, in ihrer verschiedenen Herkunft durch die mannigfachen Costume kenntlich, werden durch Stabträger eingeführt, theilen sich in 20 Gruppen (etwa nach der Zahl der Satrapien?) und halten in den Händen die für den König bestimmten Geschenke. Es sind dieß Gewänder, Vasen, Weihrauchschalen, Salbenbüchsen, Armbänder, Felle, Wagen und Vieh, gezäumte und geschirrte Pferde, Maulthiere, Stiere, Widder, wilde Esel und ein Dromedar, „alle Thiere von vortrefflicher Zeichnung, naturgetreu und sehr charakteristisch.“ Auch hier sind Speerträger, an jeder Stufe einer, aufgestellt, die Feier der Handlung zu erhöhen, und den Hof in seinem vollen Glanze zu zeigen.

Auf diesen Prachttreppen nun gelangt man zur zweiten Terrasse. Von den Säulenhallen, welche sich hier erhoben, sind nur spärliche Trümmer übrig geblieben, dennoch ist ihre Bestimmung, als Audienzsaal zu dienen, ziemlich klar, die Stelle, wo sich die Estrade für den Thron erhob, kenntlich. Die Säulenformen sind verschieden. In den Nebenhallen wird das Kapitäl durch 2 Halbstiere gebildet, die mit ihren Nacken zusammenstoßen, und so einen Einschnitt zwischen sich lassen, in welchen das Gebälke eingefügt wurde. In der 36säuligen Haupthalle sind die Kapitäle jenen der oben beschriebenen Porticussäulen ähnlich, nur die Doppelvoluten nicht abermals wiederholt. Die Säulen sind alle ungemein schlank, fein kannelirt, rohrbündelförmig, auch ihre Basis weich behandelt, aus einem verkehrten Karnieß mit Lotosblättern bestehend, das Ganze von ungemein leichter Wirkung, wie bloße Ornamente, und nicht wie

wesentliche Bauglieder gefügt. Da sich vom Gebälke gar nichts erhalten hat, so sind wir natürlich nicht im Stande, über das Verhältniß der Säulen zu demselben, und ob ihr Aussehen ihrem Zwecke, ihrer Tragkraft entspreche, ein sicheres Urtheil zu fällen. Nach einem später zu erwähnenden Beispiele zu schließen, war das Gebälke dem jonischen in Griechenland verwandt und gleichfalls von leichter zierlicher Form.

Zwischen der Säulenhalle und der Bergwand erhob sich isolirt ein riesiger Saal, eine Audienzhalle, deren Wandseiten je 210 Fuß in der Länge betrugen, zu welchen acht Pforten, je zwei an jeder Seite führen, doch nur jene an der Nordseite durch ihre Größe imponirend und als Haupteingänge zu betrachten. Die inneren Säulenwände sind mit passenden Sculpturen geschmückt. An den beiden Hauptportalen ist der König, wie er einem Gesandten Audienz ertheilt, dargestellt. Er sitzt auf dem Throne, das Scepter in der rechten, die Lotosblume in der linken Hand, hinter ihm der Eunuche mit dem Fliegenwedel, und der Waffenträger, vor ihm zwei Rauchaltare und zwei mit verhülltem Munde ehrfurchtsvoll ihm nahende Gesandte, unter ihm die Leibwache in vier übereinander laufenden Reihen zu je 10 Mann aufgestellt. An der gegenüberstehenden Wand erscheint der König von drei Reihen von Männern, die mit aufgehobenen Armen über einander stehen, getragen. Unschwer erkennt man in denselben die Repräsentanten der verschiedenen Völker, welche dem persischen Reiche einverleibt waren. Über dem Könige schwebt sein Schutzgeist, der Ferver, beflügelt, in dem Obertheile des Körpers dem Könige verwandt. Die beiden anderen Wände zeigen die Kämpfe des Königs mit aus verschiedener Thiere Gliedern zusammengesetzten Ungethümen, wahrscheinlich auf den Kampf Ormuzd's mit Ahriman zu deuten. „Der König im geschürzten Gewande, mit zurückgeschlagenem Mantel, das Diadem auf dem Haupte, mit nackten Armen stößt mit der Rechten den Dolch in den Leib des Thieres, während er mit der Linken das eine Horn, oder den Schopf desselben erfaßt hat.“ An dem einen Thiere erkennt man den Adlerkopf mit dem beflügelten Löwenleib, das zweite hat einen Wolfskopf, den Leib aber theils einem Vogel, theils einem Löwen entlehnt, das dritte ist ein natürlicher Löwe, das vierte ist uns unbekannt. Die Dimensionen sind kolossal, der Ausdruck jener der völligen Ruhe und der Siegesgewißheit, so daß von einem ernsten Kampfe gar keine Rede sein kann, die blos symbolische Bedeutung auf den ersten Anblick klar wird. Zwischen den Portalen stehen Nischen, von einem einfachen Gesimse (Rundstab und Hohlkehle) gekrönt, dieses mit einer Perlenschnur und drei Lotosblattreihen geziert (Voit's Denkm. A VII. 16).

Wir haben uns bis jetzt östlich von der großen Säulenhalle bewegt. Hinter derselben gelangt man zu der dritten, am meisten verfallenen Terrasse, welche die eigentlichen Wohngebäude faßte, Säulenhöfe, Speisesäle, kleinere Gemächer, ein isolirtes religiöses Heiligthum und andere nicht mehr kenntliche Räume. Auch hier kommen Bildwerke zahlreich vor. Hier erscheint wieder der König, aber schreitend, hinter ihm zwei Diener von geringen Dimensionen mit Sonnenschirm und Fliegenwedel; dort, es mag wohl der Speisesaal gewesen sein, tragen Diener einen Weinschlauch, ein Gefäß, worin die Speise bewahrt war, eine bedeckte Vase in den Händen u. s. w. Ein besonders wüster Raum vor diesen Gebäuden wird von Ker Porter als der Platz bezeichnet, wo der eigentliche Palast von Persepolis, den Alexander zerstörte, gestanden habe, woraus sich dann allerdings der gegenwärtige Zustand gerade dieses Punktes, verwüstet wie kein anderer, erklären ließe.

Dieß war der berühmte Palast von Persepolis. Wir haben seine Lage und Beschaffenheit, soweit es der beschränkte Raum gestattete, nach Ker Porter's, Heeren's und Ritter's Forschungen deutlich gemacht, die Sculptur gleichzeitig mit der Architektur behandelt, weil eine Trennung beider der Natur der Sache widerstrebt, die erstere vielfach zum Verständniß der letzteren beiträgt und ganz offen als der Hauptzweig der Phantasiethätigkeit der Perser sich kundgibt, und so die Eigenthümlichkeiten der persischen Kunst, ihre Vorzüge sowohl, wie ihre Mängel hoffentlich zur klaren Anschauung erhoben.

Die persische Architektur zeigt gegen den verwandten Baustyl von Ninive gehalten, entschieden eine höhere Entwicklung. Dafür spricht die Anwendung der Säulen, von welchen in Ninive keine Spuren vorhanden; auch die Terrassenform, ein deutlicher Anklang an die heimischen Naturformen, offenbart einen feiner und freier entwickelten Sinn. Doch wenn auch Säulenordnungen vorkommen, ein organisches Säulenhaus hat sich trotzdem nicht herausgebildet, oder eine feste Einheit alles Detail durchdrungen, mit der Gesammtanlage harmonisch verschmolzen. Wir finden Bauglieder vor, die an griechische, andere die an ägyptische Formen erinnern; so sind wohl die Elemente eines organischen Styles vorhanden, dieser selbst aber noch im Keime ruhend, es sind Schätze, deren Hebung erst einer glücklicheren Hand vorbehalten war. Unmöglich können wir behaupten, Kapitäl, Schaft und Basis der Säulen stehen im Verhältnisse der Nothwendigkeit zu einander, bedingen sich gegenseitig oder es walten innere Beziehungen zwischen den einfachen Gesimsen, welche wir in den Nischen bemerkten und den phantastischen Säulenkapitälen, dasselbe Gefühl habe hier wie dort bei der Linienführung

die Hand geleitet. Auf der einen Seite gewahren wir ein klares, ästhetisches Bewußtsein, einen reinen Formensinn, auf der anderen Seite aber drängen sich nicht weniger kräftig fremdartige Kategorien ein, machen sich Rücksichten auf das conventionell Geheiligte, religiös Symbolische geltend. Hatten ja doch auch in der Religion menschliche Speculation und einfacher Naturdienst gemischt, aber nicht geeinigt neben einander gestanden.

In der Sculptur ist gleichfalls die Richtung mehr auf das Lebendige, als die ideale Schönheit gelenkt, der Sinn für Naturwahrheit ist vorherrschend, die Thiergestalten z. B. in den Treppenreliefs meisterhaft gearbeitet, doch das Conventionelle nicht überall überwunden, ohne Gewissensbisse häufig die Wahrheit der Symbolik geopfert. Das wirkliche Leben war das Vorbild de künstlerischen Schöpfungen; dieses aber nicht durchgängig von der Schönheit durchgeistet, der Haarschmuck, viele Theile der Gewandung u. s. w. dem Plastischen geradezu entgegen. Auch die Vorliebe für das Ruhige, wenig Bewegte der Situation, so große Würde und Erhabenheit dieses einzelnen Darstellungen verleiht, ist dennoch nicht geeignet, als der allgemeine Rahmen für Alles und Jedes zu gelten und stört z. B. nicht wenig in den Kampfscenen, wie auch anatomische Unkenntniß vielfach offenbar wird. Den Hauptwerth gewinnt die persische Plastik dadurch, daß sie historische Darstellungen in ihren Kreis zieht, dem offenen, wirklichen Leben geweiht ist. Dieß macht sie culturgeschichtlich wichtig, verleiht ihr das Recht, als Urahne der nachfolgenden Entwicklung der Menschheit aufzutreten, dieß hebt auch die Plastik zu einer für Indien ganz unerreichbaren Höhe. Die Erläuterung dieses Satzes und seine Begründung haben wir in den vorangehenden Briefen so deutlich gegeben, daß jede neue Wiederholung überflüssig wird. Wir übergehen daher zu der letzten Gruppe der persischen Denkmäler, zu den Grabmonumenten. Nur zwei Stunden von den Ruinen von Persepolis stoßen wir auf Felsgräber, die sogenannten Bilder des Fabelhelden Rustam — Nakschi Rustam. Sie gehören zwei verschiedenen Perioden an, der christlichen Sassanidenzeit und den Zeiten der alten Perser. Natürlich beschäftigen uns hier nur die letzteren, vier an der Zahl, mit den Felsgräbern in der Bergwand von Persepolis in allem Wesentlichen identisch.

Eine 900 Fuß hohe weißliche Marmorwand ragt fast senkrecht empor und ist in einer Ausdehnung von 100 Fuß und einer Vertiefung von etwa 14 Fuß in der Form eines griechischen Kreuzes zu einer Façade ausgehauen. (Voit's Denkm. A. VII. 5.) Wir können die letztere in drei Stockwerke theilen. Das unterste ist völlig glatt, und

war wahrscheinlich mit einer Keilinschrift bedeckt. Im mittleren war der scheinbare Eingang (der wirkliche wurde absichtlich versteckt) geradlinig gebildet, zu beiden Seiten von je zwei Halbsäulen begrenzt. Das Kapitäl der Säulen ist das von Persepolis her bekannte eines Doppelstieres, aus dessen zusammengewachsenen Rücken drei vierseitige Steinplatten sich erheben, welche das Gebälke tragen. Das Gebälke besteht aus einem einfachen dreitheiligen Architrave, wie solches dem jonischen Style eigen, und darüber eine Hängeplatte mit Sparrenköpfen. Das dritte Stockwerk enthält ein großes Relief. Zwei Reihen von Männern, barhaupt, mit einer kurzen gegürteten Tunika tragen schreitend auf ihren emporgehaltenen Armen zwei Friese; zusammengehalten werden diese Karyatidenreihen durch zwei phantastisch geformte Pilaster: auf einer platten Kugel als Basis ruht eine Löwentatze, auf diese folgen mehrere breite Ringe und ein Löwenleib, welcher in einen einhörnigen Stierkopf ausgeht. Zu oberst über dem Friese wie auf einem Katafalke steht der verstorbene König ohne Diadem im weiten Gewande, den Bogen in der einen Hand, die andere zum Ferver, „der wie auf zusammengebundenen Sonnenstrahlen flügelartig getragen schwebt," emporgehoben. Vor ihm ist der Feueraltar, oben zur rechten Seite die Sonne als Kugelscheibe ausgehauen. Auch die Seitenflächen, welche durch die Vertiefung des Felsens entstanden, sind in der Höhe des dritten Stockwerkes in drei Felder getheilt und hier links Speerträger, rechts Hofleute, den Zipfel des Kleides vor das Gesicht haltend, als ob sie ihre Thränen trockneten, abgebildet.

Das Innere dieses Grabmales — das einzige untersuchte — ist gewölbartig ausgehauen, und hat dem Eingange gegenüber drei gegenwärtig leer stehende Nischen.

Der Styl der Gräber von Nakschi-Rustam fällt wie die Zeit der Erbauung mit den Monumenten von Persepolis zusammen; ganz eigenthümlich und von allem bisherigen in der Bauweise verschieden ist dagegen das sogenannte Grabmal der Mutter Salomons im Murghabthale, an der Stätte Pasargadä's, gegenwärtig als das Grabmal Cyrus erkannt. (Voit's Denkm. A. VII. 1.) Es ist dieß ein pyramidaler Bau aus weißem Marmor, beinahe eben so hoch als an der Basis breit, der in 7 Absätzen emporsteigt, und auf der Plattform ein kleines unverziertes Mormorhäuschen mit einem flachen Giebeldache trägt. Das Innere ist leer, enthielt aber nach Arrians Beschreibung ursprünglich den goldenen Sarg des Helden, einen Sitz mit goldenen Füßen, babylonische Teppiche, Gewänder, Waffen und Schmuckgeräth. Von einer Colonnade, welche das Denkmal umgab, stehen noch, oder standen zu

Porter's Zeiten 17 Säulen, der Lusthain dagegen, in dessen Mitte es gebaut war, ist verschwunden und nur noch in Arrians Schrift, wie so Vieles von den Denkmälern altpersischer Größe erhalten.

Zehnter Brief.

Ägypten. Der Nil. Landeslage. Volkszustände. Der religiöse Kreis.

Spricht und denkt man vom Oriente, so ist es gewöhnlich Ägypten, von welchem man die Merkmale des letzteren entlehnt, welches die Umrisse zu seinem Bilde bietet. Das geheimnißvolle Sein, die tief dunklen Ideen, in welchen sich der orientalische Geist bewegt, seine uns nur wenig verständliche Weise, die Natur zu schauen und das Verhältniß des Menschen zu ihr zu bestimmen, der Glaube an unpersönliche — an Sachengeister, wie die unendliche Zeit und der unendliche Raum, das geringe Bedürfniß, die Lebensmächte in menschliche Formen zu fassen, die innigeren Berührungen mit der herrschenden Naturumgebung, die höher gilt als bloßer Stoff im Dienste der menschlichen Kraft — alle diese Charakterzüge des Orientes rufen uns zunächst immer nur das ägyptische Leben in die Erinnerung. Wir denken an Ägypten, wenn es heißt, im Oriente sei das historische Leben aufgegangen wie im Osten die natürliche Sonne überhaupt, wir haben Ägypten im Sinne, wenn wir von den natürlichen Anfängen unserer Cultur sprechen, oder von der verloren gegangenen Weisheit des Orientes träumen, der unmittelbar anschaute, was wir erst durch mühsame Speculation langsam ergrübeln. Und auch für die übrigen Eigenthümlichkeiten des Orientes, für den seltsamen Thierdienst und Pflanzencultus, für die Geheimlehren und die Mysterien einer in die Weltordnung tief eingeweihten Priesterschaft, für die erhabene Richtung seines religiösen und ästhetischen Geistes, die Welt mit Göttern füllend und die Heimat mit Riesenmonumenten, greifen wir unwillkürlich nach Ägypten als dem nächsten, dem besten Beispiele. Und nicht nur wir allein, mehr noch als wir, deren historischer Blick sich vielfach erweitert und welchen neben der ägyptischen auch noch eine arianische und indische Culturwelt sich aufgethan hat, ließen die alten Griechen und Römer den gesammten Orient durch Ägypten vertreten werden. Ihre historische Phantasie beschäftigte sich vorzugsweise mit Ägypten, dort suchten sie die reinen Quellen ihres Glaubens und Wissens, nach Ägypten pilgerten griechische Philosophen und Staats-

männer, verlegten griechische Historiker den Ursitz menschlicher Gesittung und eines reicheren geistigen Lebens. Das Räthsel der ägyptischen Sphinx zu lösen, war wohl den Hellenen gelungen, doch nicht das Räthsel Ägyptens selbst. Es galt ihnen als das geheimnißvolle, unerklärliche Wunderland, wie uns der gesammte Orient, es reizte und lockte ihre Neugierde, es nährte ihre Phantasie, es weckte ihren speculativen Sinn, es blieb aber unerforscht und unergründet, ein dunkles Jenseits.

Gehört denn aber auch dieser so allgemein anerkannte Repräsentant des Morgenlandes, von dem alle Zungen voll waren, noch ehe von dem ferneren Asien nur einige Namen bekannt geworden, gehört denn Ägypten zum Oriente? Allerdings. Mögen auch die geographischen Schulbücher noch so oft das Gegentheil behaupten und Ägypten für Afrika in Anspruch nehmen, die Geschichte wird dennoch auf ihrem älteren Rechte bestehen und es zum Oriente schlagen. Dorthin weist es zu allererst sein Schicksal. Mit Vorderasien war es durch Leid und Freud verknüpft, es sah sich von den asiatischen Hyksos überschwemmt und verheert, dann über alle vorderasiatischen Völker mächtig herrschend und endlich seine politische Selbstständigkeit durch die persische Herrschaft vernichtet. Dorthin weist es auch seine geographische Stellung. Von dem Kern Afrikas ist es durch unwegsame Wüsten getrennt und geradezu abgeschnitten, mit Asien aber durch den Isthmus und das rothe Meer verbunden. Nach Asien hin ist Ägypten offen, nach seiner afrikanische Seiten dagegen völlig abgeschlossen, und dieß symbolisch von der Natur selbst angedeutet, daß es die „afrikanischen" Quellen des Nil in das tiefste Dunkel hüllte. Zu einem Gliede des Orientes stempelt endlich Ägypten seine Natur. Schon Herodot erklärte Ägypten für ein Geschenk des Nil, und wie in der Urzeit so gilt auch noch heutzutage die Grenze der befruchtenden Kraft des Stromes als Landesgrenze. Soweit die Überschwemmungen des Nil reichen, erstreckt sich auch die Culturlandschaft Ägyptens, wo jene aufhört, beginnt die Wüste, erhält das Land den unwirthlichen, unhistorischen Charakter Afrikas. Ägypten gehöret also zur potamischen Welt, seine Bildung ist wie die Bildung Hindustans und Babylons an einem Flusse emporgewachsen, besitzt in demselben seinen Ausgangspunkt, seine unverrückbare Grundlage, und offenbart dieselben Eigenthümlichkeiten, dasselbe Wesen, sie ist ebenso local und gegen Außen abgeschlossen, wie die Cultur am Ganges und Euphrat, ja der Fluß selbst theilt mit den letzteren den gleichen Charakter, dieselben Processe — mit einem Worte es ist in Ägypten die wohlbekannte orientalische Welt, welcher wir auf jedem Schritte begegnen, die wir in allen Zuständen und Verhältnissen wiedererblicken. Nur freilich,

innerhalb dieser allgemeiuen gleichmäßigen Einrahmung kommt die specielle Eigenthümlichkeit des Nilflusses, die Verschiedenheit des ägyptischen Lebens vom indischen und babylonischen an den Tag. Es fehlt der poetische Reiz, der phantastische Reichthum des Ganges, die tiefe Einwirkung auf das Empfindungsleben, es fehlt auch der offene Charakter der Euphratlandschaften. Die Herrschaft des Ganges über die Gemüther der Anwohner gleicht der magischen Macht des Gauklers; ohne die materielle Existenz des Volkes zu begründen, ohne für die praktische Cultur von besonderem Belange zu sein, umstrickt der Ganges die Volksphantasie und verleiht ihr, mit anderen, oben beschriebenen Momenten verknüpft, die Richtung nach dem Idyllischen sowohl, wie dem Phantastisch-Erhabenen. Eine andere Natur offenbart das Doppelstromland in Vorderasien. Hier rückt schon die praktische Bedeutung des Flusses mehr in den Vordergrund. Es galt die fruchtbringende Kraft des Wassers über den dürren, sonnenverbrannten Boden gleichmäßig auszubreiten, dann aber auch der verheerenden Gewalt der regelmäßigen Frühlingsüberschwemmungen Schranken zu setzen. Daß aber der Einfluß des Euphrat und Tigris auf die Volkscultur ein unbedingter und absoluter werde, verhinderte die Weltstellung Babylons, das Zusammenrücken mannigfacher Landschaftsgruppen, die Nähe des Meeres. Der Nil dagegen ist gleichbedeutend mit Ägypten; er hat das letztere geschaffen, die Wüste nach dem Westen zurückgedrängt, dem Anbaue, der stetigen Ansiedlung Raum gegeben, ohne den Nilfluß gäbe es gar kein Ägypten, wie ein abyssinischer Kaiser im 13. Jahrhunderte gar wohl begriff, als er den Versuch machte, dem oberen Laufe des Nil eine andere Richtung zu geben; ohne den Nilfluß verschwände eine Culturstätte von der Erde und hätte die Weltgeschichte (wenigstens die Geschichte unserer Welt) eine ganz andere Wendung genommen. So gestaltet sich Ägypten zu einer potamischen Welt im strengsten Sinne des Wortes. Der Nil ist die Grundlage für das materielle, der Ausgangspunkt des geistigen Lebens, er ernährt das Volk, er weckt seinen Verstand und entwickelt seine Phantasie.

Geheimnißvoll birgt der Nil seine Quellen, durchströmt zweiarmig das abyssinische Alpenland, und fällt dann nach dem Stufenlande von Nubien. Hier vereinigen sich die beiden Arme, der weiße und der blaue Strom, und mündet der einzige Zufluß, welchen der Nil während seines ganzen langen Laufes erhält, der Astaboras oder Atbara, in denselben. Das Mesopotamien, welches auf solche Weise entsteht, wurde der Schauplatz eines uralten und hochentwickelten Culturlebens. Der Priesterstaat von Meroë (das gegenwärtige Nordgebiet von Sennaar)

von wo aus, nach ziemlich allgemeiner Übereinstimmung, die Bildung, dem Laufe des Flusses folgend, sich ausbreitete, und Kolonisten nach dem ägyptischen Theben zogen, wird in diese Region verlegt. Noch erinnert das Dorf Merawe an den alten Namen, wenn gleich das eigentliche Meroë viel tiefer jenseits der Vereinigung des Astaboras mit dem Nil zu suchen ist. Über mehrfache Katarakten stürzt sodann der Strom, an beiden Ufern mit den mannigfachsten Denkmälern bedeckt, überall noch die Spuren einer reichen und dichten Cultur tragend. Mit den letzten Katarakten von Syene betreten wir den ägyptischen Boden. Die Insel Phylä jenseits der Stromschnellen, die Insel Elephantine bereits diesseits derselben in Ägypten kündigen würdig durch architektonische Prachtwerke den Anfang Ägyptens an. Von nun folgen die Monumente und Stadtruinen in beinahe ununterbrochener Folge. An Edfu und Esneh, den griechischen Apollinopolis magna und Latopolis vorüber ziehen wir im hundertthorigen Theben ein, dem ägyptischen Rom, an beiden Ufern des Nil gelegen, selbst in seinen Trümmern noch fünf geographische Meilen umfassend. Theben ist der Mittelpunkt Oberägyptens. Von Chemmis bis Cercasorus, wo sich der Nil theilt und das Delta beginnt, dehnt sich Mitteläg ypten aus mit Memphis und den Pyramiden. Das enge Nilthal erweitert sich hier, und zieht namentlich westlich noch das Thal von Fayoume, künstlich bewässert, in das Culturgebiet, noch ausgedehnter wird es im Deltalande, wo aber freilich auch die Eigenthümlichkeit des Nilthales sich verwischt, und Ägypten durch Alexandria aus der geschlossenen potamischen in die umfangreichere offene thalassische Welt eintritt. „Der Handel Alexandria's, ihre Weltschifffahrt, ihre Kunst und Gelehrsamkeit, diese sind keine ägyptischen mehr, sie gehören von nun an den allgemeinen Weltverhältnissen an." Durch Alpenland, Terrassenland und Niederlande nimmt also der Nil seinen Lauf und läßt auf solche Weise ein geschlossenes landschaftliches Bild schauen.

Die weitere Gestalt des Landes ist ziemlich einfach. Auf beiden Seiten wird das Nilthal von Gebirgszügen eingerahmt. Links zieht sich die libysche Kette bis an das Mittelmeer und scheidet die Wüste vom Culturlande, den Tod vom Leben. Wie auch sonst größere Continente durch Inseln sich ankündigen, so läßt das fruchtbare Nilthal an seiner westlichen Grenze im unendlichen Sandmeere, einzelne Oasen, Culturinseln, sich vortreten, darunter die bekannte Ammonische Oase mit Tempelruinen und Katakomben. Parallel mit dem libyschen Gebirge lauft östlich die arabische Kette, von Querpassagen durchbrochen, welche eben so viele Verkehrsstraßen bilden. Das Zwischenland zwischen dem Nilthale und dem ara-

bischen Busen, steinigtes Bergland, für Viehzucht geeignet, eine Hirtenbevölkerung beherbergend, war zugleich der Riesensteinbruch, aus welchem die alten Ägypter das Material für ihre Tempel, Pyramiden, Sphinxe, Obelisken und Kolossalstatuen holten. Granit, Sandstein und Kalk folgen in der Richtung von Süd nach Nord aufeinander. Der Sandstein, in der Farbe verschieden, leicht zu bearbeiten, ist namentlich als das gewöhnliche Baumaterial für die Thebanischen Tempel hervorzuheben und auch nicht unwichtig zur Erklärung des unermeßlichen Sculpturenreichthumes, der alle Tempel bedeckt. Zur gedeihlichen Fortbildung der Vorliebe für plastischen Schmuck war der geschmeidige Stoff jedenfalls unentbehrlich. Das Nilthal selbst nun zwängt sich zwischen beide Bergketten ein, verengt sich, wenn letztere bis zum Flusse herantreten, erweitert sich und gibt Raum zur Anlage größerer Ansiedlungen, wenn sich jene weiter nach West und Ost zurückziehen, wie dieß z. B. bei Theben der Fall ist.

Den Charakter eines Culturträgers verleihen dem Nil die periodischen Überschwemmungen. Um die Mitte des Junius herum feierten und feiern noch heutzutage die Ägypter die Nacht des wunderbaren Tropfens, jene Nacht, in welcher nach alter Sage der Tropfen vom Himmel fällt und die Fluthen des Niles anschwellen macht, daß sie die Ufer durchbrechen und das ganze Thal segensreich bedecken. Denn nicht Regengüsse, andauerndes Sturmwetter bewirken die Überschwemmung; Oberägypten kennt keine Regen, immer und immer strahlt der Himmel in unveränderlichem blauen Glanze herab, wolkenlos bei Tage, wolkenlos bei Nacht, wo die Sterne so kräftig funkeln, als ob sie frei im reinen Äther schwebten und nicht, wie es uns erscheint, am Firmamente festgeleimt wären; die Überschwemmungen, durch bis jetzt noch unergründete Ereignisse in Äthiopien veranlaßt, gehen vor sich, ohne daß sich die übrige Natur änderte. Von der Nacht des wunderbaren Tropfens angefangen, steigt der Nil; im Augustmonate übertritt er seine Ufer; es werden die Dämme durchbrochen, sein Wasser nach allen Richtungen hin künstlich geleitet. Nachdem er noch bis in den September hinein gestiegen, zieht er sich allmälig wieder zurück und nimmt gegen Ende Oktober sein altes Bett ein. Das Süßwassermeer mit kleinen hervorragenden Inseln, welches die Überschwemmung gebildet, verwandelt sich in ein „Blumengefilde," dieses wieder nach vollzogener Ernte, wenn sich die Wirkungen monatelanger Trockenheit fühlbar machen, in ein ungeheures „Staubfeld," worauf mit dem Steigen des Niles der regelmäßige Kreislauf von neuem beginnt. Der Schlamm, welchen der Nil zurückläßt, schenkt dem Lande seine große Fruchtbarkeit. „Wenn der Fluß, sagt Herodot, die Fluren getränkt, besäet ein jeder seinen Acker, treibt die

Heerden darauf, daß sie den Samen festtreten und erwartet sodann ruhig die Ernte." So verleiht erst der Nil dem Lande seine Culturfähigkeit, und ist der natürliche Gegenstand und Richtpunkt aller Wünsche, Hoffnungen und geistigen Thätigkeit der Anwohner.

Noch eine andere Eigenschaft zeichnet den Nil aus, die süße Beschaffenheit seines Wassers. Wie das Gangeswasser wird es versendet und gleich einer Kostbarkeit aufbewahrt. Ihr habt Nilwasser und verlangt noch Wein! rief der römische Kaiser Niger den murrenden Soldaten zu, und wenn Mahomed, erzählen die Türken, vom Nilwasser gekostet hätte, er würde von Gott verlangt haben, die Unsterblichkeit hier auf Erden am Nile zu genießen. Der Nil läßt die süßen Triebe der Liebe erwachen und ist selbst das Symbol der Schönheit, der Anmuth. Er gilt noch heutzutage den Arabern heilig, wie er den alten Ägyptern göttlich dünkte, und der auf ihn geleistete Schwur wird für den höchsten, den bindendsten gehalten.

Im einfachen Gegensatze wie die Landschaft bewegt sich auch das Leben der Ägypter, getheilt zwischen die Zeit der Hoffnung und der Freude und die Zeit der Arbeit, der düsteren trüben Anschauung. Jene verdankten sie dem Nilstrom, zu diesen führte sie die Beschaffenheit des Landes. Den absoluten Mittelpunkt aber bildet der Nil, zumal als keine Flora oder Fauna, kein anderer Reichthum an landschaftlichen Gebilden vorhanden ist, seine Einflüsse zu theilen, seine Einwirkungen zu brechen.

Überall den Gegensatz vor Augen, hier das Leben, dort den Tod, hier den Nil, dort die Wüste, durch den dazwischen liegenden Gebirgszug nur wen'g vermittelt, die Hälfte des Jahres, wie Ritter sich ausdrückt, auf dem trockenen Lande der Arbeit und dem Erwerbe bestimmt, die andere Hälfte auf dem Wasser voll allgemeiner Bewegung und geistiger Erhebung, mußte nothwendig auch der Geist der Ägypter diese Richtung annehmen und in Gegensätzen auf- und niedersteigen. Doch sind diese Gegensätze von keiner unendlichen Mannigfaltigkeit umrankt, sie lösen sich nicht in einen allgemeinen Taumel auf, führen zu keiner, allen Raum und jede Grenze überschreitenden Phantastik, sie sind einfach, geradlinig, wie das Nilthal in feste, schroffe Grenzen eingeengt, in ihren Beziehungen durch kein reizendes Beiwerk, keine weitgehenden Krümmungen und Beugungen gehemmt.

Dieses Denken und Schauen in Gegensätzen offenbart sich, wie natürlich, am deutlichsten im religiösen Vorstellungskreise. In dunklen Hieroglyphen niedergelegt, muß derselbe nothwendig auch für uns theilweise eine Hieroglyphe bleiben Er hat vielfache Deutungen

erfahren, erhielt die verschiedensten Stammtafeln, die mannigfachsten Abkömmlinge. Am wichtigsten ist seine nahe Verbindung mit dem griechischen Glaubenskreise. Daß der letztere theilweise aus ägyptischem Stoffe gewebt sei, läßt sich nicht abläugnen; der ägyptische Ursprung der Götterkämpfe und so vieler Göttergestalten liegt klar an dem Tage. Dennoch bleibt der Abstand unendlich, und die religiösen Ideen der Ägypter und Griechen zusammenzuwerfen heißt nichts anderes als die Goldbleche der wilden Indianer mit Cellinis kunstreichen Goldarbeiten identisch setzen. Freilich ist der Stoff der gleiche und nur die Form verschieden, die Form aber eben Alles in Allem.

Nach den neuesten Forschungen enthielt die ägyptische Weltanschauung folgende Grundzüge, wobei zu merken, daß der Grad der Volksverehrung mit der speculativen Bedeutung der Götter verkehrten Schritt hielt, die höchsten und ersten Götter ihrem Range die lebendige Gegenwart im Volksbewußtsein opfern mußten, wie im Gegentheile die letzten — menschlichen Götter die wahren Volksgötter wurden.

An der Spitze des ägyptischen Glaubens stehen vier Urwesen unerschaffen, unendlich und unpersönlich, der wehende Urgeist, die Urmaterie — die lebendige Mutter der Götter, die Urzeit, zeugend und zerstörend zugleich und endlich der dunkle Urraum. Sie sind in Geschlechter getheilt, je ein männliches und weibliches Wesen zu einem Paare verbunden, in ihrem Zusammensein eine Art Viereinigkeit bildend, zugleich die Urgründe alles Geistigen und Materiellen, des Guten wie des Bösen. Aus dem Munde der Urgottheit ging das Weltei hervor — aus dem Inneren der ungeformten Gottheit entwickelte sich die Welt, gleichsam im Schooße der sie umfangenden Gottheit; durch Verbindungen der Urwesen unter einander und mit der aus der Urgottheit gesonderten Materie oder durch Emanation entstehen die acht innerweltlichen Götter, Kabiren; der irdische Schöpfergeist und das Urfeuer, die Himmelveste und die Erde, der mittlere, dichte Weltkern, die beiden Lichtgötter, die Sonne und der Mond und endlich der erleuchtete und dunkle Weltraum, die Gottheit der Oberwelt und Unterwelt, an die Anschauung des Tages- und Nachtwechsels geknüpft.

Nachdem auf diese Weise die kosmischen Kräfte und Theile des Weltalls — ebensoviele Götter — entwickelt waren, gelangte auch die Erde, oder was mit ihr zusammenfällt, Ägypten zur Ausbildung. Die Urwesen, wie die acht großen Götter verkörpern sich, es erstehen die 12 Götter der zweiten Ordnung, die Vorsteher des irdischen Lebens, zugleich wird nun hier der Nilfluß in Verbindung mit den Göttern gesetzt. Der schöpferische Urgeist Kneph wird als Nil verehrt, das Ur-

gewässer über dem Himmelgewölbe, Netpe, zur Erde herabgestiegen gedacht und als Flußgöttin angeschauet. Auch die Urzeit verwandelt sich in den regelmäßigen Perioden, welche am Nil wahrgenommen werden, in die irdische Zeit, Sevek in Seb oder Kronos und Pascht, der Urraum, die Hüterin der himmlischen Weltordnung läßt sich nun zur Bewachung der vollendeten Erde als Neto oder Leto hier nieder. Die acht großen Götter aber werden als die Vorsteher der verschiedenen Kreise des geistigen Lebens vorgestellt.

Dieses erste Weltalter läßt uns die Erde vollgefüllt mit Göttern und Geistern, ohne Kampf und Entzweiung schauen. Menschen gab es noch nicht, doch treten die Abkömmlinge der zweiten Götterordnung, die Helden der Sagengeschichte, die Kinder der Netpe von verschiedenen Vätern, schon näher an das menschliche Wesen heran. Diese Kinder sind Osiris und Isis, Arueris, Nephthys und Typhon ein Kronide. Auch der Kampf ließ nicht lange auf sich warten. Die Zeit entmannte den schöpferischen Urgeist, und regte mit Hilfe der erdgeborenen Giganten den Widerstand gegen die Herrschaft der alten Götter an. Nach Kronos endlichem Sturze mußte eine Sündfluth die verunreinigte Erde wieder entsühnen, die verführten Geister aber wurden in menschliche Leiber eingeschlossen, um auf Erden unter dem Beistande der Götter, die zu ihrem alten Wesen noch das neue der Erzieher und Vorsteher des Menschengeschlechtes hinzufügen, die Schuld zu büßen und zur früheren Reinheit zurückzukehren. Damit ist die Bedeutung des Erdlebens bestimmt; es ist ein bloßer Durchgangspunkt, Reinigungsort für den Geist; dieser, schon vor der Geburt existirend, geht auch nicht mit dem Tode zu Grunde. Die Menschen werden nach dem Tode geprüft, und steigen dann entweder gereinigt zu den himmlischen Räumen auf, oder müssen unrein befunden, abermals zur Erde zurückkehren und irdische Leiber durchwandern. — Zwei Charakterzeichen der ägyptischen Weltanschauung treten uns schon hier in auffallender Weise entgegen. Das eine ist die streng locale Form des religiösen Kreises. „Von der Urmaterie, die nach dem Vorbilde des befruchtenden schlammigen Nilwassers gebildet ist, bis herunter zu den Göttern dritten Ranges sind alle aus der Natur des ägyptischen Landes, der ägyptischen Staatsverfassung und Gesellschaft hervorgegangen.“ Das andere ist die ernste, strenge, ja trübe Auffassung des irdischen Lebens. Es ist nicht etwa als unbedeutend und nichtssagend hingestellt, im Gegentheil hat es als Prüfungszeit eine gar große Wichtigkeit. Jeder Augenblick desselben wird gezählt und abgewogen. An den Wagschalen, vor welche der Todte hintritt, stehen prüfenden Blickes die beiden Söhne des Osiris und wägen sorg-

fältig Schuld und Verdienst gegen einander ab, und nebenan, am Throne des richtenden Osiris sitzt die Wächterin des Todtenreiches Hathor in Hundegestalt, um am Frevler sofort die Strafe zu vollziehen. So muß das Leben bis zum geringsten Theile einer Secunde sorgfältig benützt, stets nur in Beziehung auf das kommende Schicksal im Dienste der Götter verwendet werden. Es erhält dadurch eine ernste, wenn man will eine erhabene Richtung, aber es schwindet auch die Unbefangenheit, die Freude, der heitere Genuß, die Poesie. Darum freilich konnte in Ägypten keine Dichtkunst erblühen, kein heiterer Sang erklingen, darum mußte auch in der bildenden Kunst die reine Schönheit, die stets heiter ist und vor keinem Schicksale erzittert, ohne Ausdruck bleiben, und lassen uns alle monumentalen Werke der alten Ägypter trotz aller Bewunderung, die wir ihrer Größe, dem Fleiße der Ausführung u. s. w. zollen, doch kalt und nüchtern. Denn überall fühlen wir die Berechnung heraus, welcher das Leben unterworfen wurde, die Absichtlichkeit, mit welcher man bei allem Fühlen und Handeln zu Werke ging. Jeder Augenblick des Lebens war bemessen und seine Ausfüllung durch das Gesetz bestimmt. Allem und Jedem standen Götter vor, und überdieß war auch jede irdische Begebenheit von dem Himmel, den Gestirnen und ihrer Constellation abhängig, die Astrologie hier ausgebildeter als irgendwo, jeden Athemzug überwachten die Götter, die Sterne und das Gesetz. Auch in die Natur mischte sich die religiöse Berechnung und ließ überall nur den Gegensatz reiner und unreiner Thiere zur Geltung kommen. Das Ceremoniell aber war überaus weitläufig und beinahe das ganze Leben absorbirend.

Wir haben schon früher der Sagengeschichte erwähnt, und auch die Thatsache angeführt, daß die lebendigen Volksgötter keineswegs mit den höchsten speculativen Gestalten zusammenfallen, sondern einer späteren und niedrigeren Götterordnung angehören. In diesen Kreis fällt namentlich der in ganz Ägypten angebetete O s i r i s, der erste König des Landes und Todtenrichter, menschlich mit Krummstab und Geißel gebildet, während die anderen Götter sich Thierköpfe gefallen lassen müssen. Die Mythe, die sich an ihn knüpft, ist bekannt genug. Während Osiris, der Schöpfer des ägyptischen Staates und der nationalen Gesittung, einen Culturzug nach den fernsten Ländern unternimmt, stellt sein Bruder T y p h o n den zurückgebliebenen Kindern Horus und Bubastis (Apollon und Artemis) nach, die von ihrer Mutter Isis zu Reto in Sicherheit gebracht worden. Nach seiner Rückkehr wird Osiris hinterlistig in einen Sarg gesperrt, in den Nil geworfen und vom Flusse n das Meer getragen. Isis, wehklagend und irrend, findet endlich im phönici-

schen Tyrus den Leichnam, bringt ihn zurück, muß aber neuerdings, nachdem Typhon den Leichnam zerstücket und zerstreuet, die Glieder suchen und sammeln, bis auf eins, welches die unreinen Fische des Niles verzehrt. Osiris selbst waltet nun in dem Todtenreiche, sein Sohn Horus aber rächt den Tod des Vaters an Typhon und beherrscht als letzter Götterkönig Ägypten. Über die Mysterien, die zur Erinnerung an Osiris und Isis (Demeter, Proserpina) gestiftet wurden, fehlt uns natürlich jede deutliche Kunde; sowie auch über die wahre Bedeutung der Schicksale dieser Götter sich nur Hypothesen aufstellen lassen. Klar sind die Analogien mit griechischen Mythen, deutlich sogar auch gewisse Reminiscenzen, welche in der nordischen Heldensage wieder anklingen; ob aber in Osiris Leben die religiöse Verklärung des Nilflusses und seiner Erscheinungen, ob die natürlichen Gestalten der Götter am Himmel in der Sonne und einzelnen Sternbildern zu suchen und der Mythe ein astronomischer Sinn zu unterlegen, oder ob darin „die Familiengeschichte eines alten Kriegshauses, dessen innere Wirren in der Weltgeschichte hundertfache Seitenstücke haben," zu finden sei, müssen wir unentschieden lassen, selbst wenn die Erörterung dieses Punktes in unser Bereich fiele. Man dürfte am wenigsten irren, wenn man einfach die Vieldeutigkeit als das Wesen der Mythe annähme, das Eine und das Andere in ihr fände, da dieß dem symbolischen Charakter der ägyptischen Religion, dem wandelbaren Wesen ihrer Götter allerdings vollkommen entspricht.

Die Vorstellung des sterbenden Gottes zieht unser größtes Interesse auf sich; es ruht darin ein fruchtbares ästhetisches Element, ein reicher, ja geradezu der reichste Kunststoff. Wir können aber nicht sagen, daß die Ägypter sich der Bedeutung dieser Vorstellung bewußt geworden, sie künstlerisch verwerthet hätten. Diese Idee in der ägyptischen Auffassung ist ebenso sehr Versinnlichung natürlicher Erscheinungen, als geistige Geschichte, die symbolische Beziehung auf die Natur ist nicht überwunden, dagegen die Beziehung auf das menschliche Wesen in den Hintergrund gedrängt; es ist ein tragischer Stoff, der aber bloßer Stoff geblieben, die entsprechende Form nicht gefunden hat. Dazu bedurfte es eines anderen Schicksalsbegriffes, als der Glaube an Prädestination, die Sterndeuterei darbot, dieß verhinderte auch die eigenthümliche Stellung, welche die Hieroglyphenschrift zur plastischen Kunst annahm, das Auseinanderfallen der Form und des Inhaltes, welches die nothwendige Folge davon wurde.

Die Hieroglyphe des Götterbegriffes nämlich, so wurden wir vor Kurzem belehrt, vertritt förmlich die Stelle des Götterbildes. Man muß sich nun an den Charakter des Hieroglyphensystems, an das rein

Zufällige, nicht einmal Symbolische so vieler Hieroglyphenzeichen erinnern, um zu begreifen, wie dadurch die plastische Kunst der Ägypter um viele Grade in ihrer Bedeutung zurücksank und wenig befähigt wurde, individuelle Thaten, geistige Vorgänge zur Darstellung zu bringen.

Außer der eigentlichen Bilderschrift, welche den Begriff des Gegenstandes durch seine vollkommene Abbildung wieder gibt, das Haus, den Tempel, Thiere u. s. w. in getreuen Bildern darstellt, und den symbolischen Hieroglyphen gibt es noch (und es ist die überwiegende Zahl) sogenannte phonetische Hieroglyphen, die nur bloße Laute bedeuten, und zwar den Laut, mit welchem der Name des dargestellten Gegenstandes beginnt, den Anfangsbuchstaben des Wortes. Wenn z. B. ein Ibis (Chib im Ägyptischen), als Hieroglyphe vorkömmt, so wird damit nicht etwa der Ibis selbst gemeint, sondern einzig und allein der Buchstabe Ch, der Anfangsbuchstabe des Wortes Chib. Das Ibisbild hat nur die Geltung eines Lautes. Solche Hieroglyphen wurden nun auch zur Bezeichnung der Götterbegriffe, zur Charakteristik der Göttergestalten verwendet. Hie und da stellen symbolische Beziehungen eine natürliche Verbindung her, ebenso oft ist aber nichts anderes als der Lautklang als Vermittler zwischen der Hieroglyphe und dem Götterbegriffe vorhanden, so z. B. bedeutet die Straußfeder über dem Kopfe der Göttin Me den Buchstaben M, die Gans des Zeitgottes Seb das S, mit welchen Buchstaben die Worte für jene Gegenstände in der ägyptischen Sprache wie die Namen der Götter beginnen; dagegen beruht der Widder des schöpferischen Geistes Amun-Menth, der Hund des Welthüters Anubis, das beflügelte Auge des Sonnengottes Re auf symbolischen Beziehungen.

Die ägyptischen Götter haben zwar, wenigstens jene der letzten Ordnungen, menschliches Wesen, aber keine selbstständige Individualität. Es mußte an einen Ersatz derselben gedacht werden, und dieser fand sich, indem man auf ihren menschlich gebildeten Rumpf ihr Hieroglyphenzeichen als Kopf setzte, und da die meisten Hieroglyphen für Götterbegriffe den Thieren entlehnt sind, so entstanden jene räthselhaften Zwittergeschöpfe, die aus menschlichen und thierischen Gliedern zusammengefügten Götterbilder, der widderköpfige Amun, die kuhköpfige Neith, die Ibis-, Sperber-, Stier-, Käferköpfe der einzelnen Götter. Allmälig verwandelte sich die ursprünglich ganz äußerliche Bezeichnung in eine innere Beziehung: die Thiere, eigentlich nur hieroglyphische Zeichen, galten, weil man sie stets an denselben Göttern vorfand, als diesen geweiht und selbst heilig — es bildete sich der bekannte Thierdienst der Ägypter heraus, der auf solche Weise in seiner Entstehung erklärt,

als nachhinkender Aberglaube, keine weiteren Schwierigkeiten darbietet. Bevor diese geistvolle Ansicht Röth's sich Bahn gebrochen, war es allerdings ganz unbegreiflich, wie in dem thierarmen Ägypten, dessen Fauna, an sich schon unbedeutend, für die Volksphantasie so gar geringe Anhaltpunkte bot, der Thiercultus aufkommen konnte. In Indien war derselbe natürlich, und zeigte sich auch für uns als eine Nothwendigkeit, dort stand er mit den übrigen Richtungen des Volksgeistes in vollkommenem Einklange. Nichts von alledem kann zu Gunsten des ägyptischen Thierdienstes ausgesagt werden. Will man nicht zu der läppischen Auskunft, der Grad der Nützlichkeit habe die Verehrung der Thiere bestimmt, seine Zuflucht nehmen, will man auch nicht die offenbarste Wahrheit Lügen strafen und von den reichen Einwirkungen der ägyptischen Thierwelt auf die Phantasie des Volkes reden: so bleibt nichts Anderes übrig, als zu unserer Erklärung zu greifen; die Existenz des Thiercultus wird dadurch keineswegs abgeläugnet, die Folgerungen, welche Geschichtsschreiber und Philosophen daraus für den Charakter der ägyptischen Bildung zogen, bleiben aufrecht stehen, nur hat er keineswegs jene ursprüngliche, natürliche Geltung, welche wir ihm in Indien zuschreiben mußten und im Ganzen eine blos secundäre Bedeutung.

Kosmische Kräfte, Theile der äußeren Natur bilden also den Gegenstand der speculativen Verehrung, an sie schließen sich locale Gestalten an und werden dem Volke die Hauptgötter. Denn dieses begreift wohl den Nil und dessen Wirken, hat aber für die Gewässer über dem Himmelsgewölbe und andere kosmologische Begriffe kein Verständniß, diese blieben ihm fern, mochten sie auch nicht als Geheimlehre der Priesterkaste betrachtet werden. Nicht nur daß die Volksphantasie die Götter localisirt, vom Himmel zum Nilthale herabzieht, in Ägypten ihre ganze Welt anschaut, die ganze religiöse Sphäre durchzieht der gleiche Ton mit der Landschaft, durchdringt das gleiche Wesen mit der äußeren Natur. Fest umschrieben und unwandelbar bestimmt zeigt sich vom religiösen Gesetze das Leben, in strenge Regeln gebannt, einer einfachen Richtung folgend. Weder nach Rechts noch nach Links blickt der Mensch, er wählt nicht und forscht nicht grübelnd, er entsagt mit der freien Bewegung dem geistigen Reichthume, und kennt nur einen Mittelpunkt des Lebens, wo Alles zusammenfällt und Alles hinneigt, die Religion. Er hat dieß dem Nile und der äußeren Natur Ägyptens abgelauscht. Dieser absolute Mittelpunkt der Landschaft, der Alles in Allem faßt, außerhalb dessen kein Ägypten existirt, der eine strenge Regel und ein festes Gesetz kennt, bei aller Gewalt, welche er als Culturelement offenbart, doch nie betäubend, oder das menschliche Gemüth

in Extremen herumwerfend, auftritt, in seinen Erscheinungen voraus bestimmt sich zeigt, auch in die Heiterkeit Ernst mischt und der Bewegung, welche er weckt, ein Gepräge der Strenge und Abgemessenheit verleiht — dieser Mittelpunkt gab der Cultur nicht blos eine Stätte, sondern auch ihre Form. Und nicht blos der religiösen Cultur. Auch die politische Gestalt des Landes führt in ihren Grundzügen auf die Anregungen zurück, welche der ägyptische Geist von dem Nilstrome empfing. So zunächst die Priesterherrschaft, die Priesterwissenschaft, die Kasteneintheilung, dann das Abgemessene und streng Geregelte in allen politischen und bürgerlichen Kreisen, bis zu dem angeblichen Zunftverbande, in welchem die Diebe standen, das politische Ceremoniell an der Stelle organischer Institutionen, die Intoleranz gegen alles Fremde, das Abgeschlossene des Staates und bürgerlichen Lebens nach Außen u. s. w. Auch die Stabilität aller ägyptischen Einrichtungen, die Fähigkeit, lange nach dem Tode noch in starrem Zustande die Formen des lebendigen Körpers unversehrt zu erhalten, gehört hieher. Die Ägypter verstanden die Kunst, nebst den Individuen auch den Staat als Mumie aufzubewahren, und zwar so, daß selbst nach Jahrhunderten nicht blos die Knochen, sondern auch die Weichgebilde kenntlich und unangegriffen blieben. Bereits die Perser machten der einheimischen Herrschaft ein Ende und vereinigten Ägyptens Schicksal mit jenem des eigenen Staates. Es fiel als kostbares Beutestück an Alexander den Großen und bildete den Antheil der Ptolomäer an dem königlichen Erbe. Doch nichts vermochte Kambyses Wuth gegen die Granithärte ägyptischer Institutionen und die Ptolomäer hielten es für gerathener, sich selbst zu ägyptisiren, statt das Volk zu gräcisiren. Ägypten feierte unter der Ptolomäer Herrschaft eine zweite Nachblüthe und lebte zu neuer Thätigkeit wieder auf, mochte auch seine Culturbedeutung neben der freien Bildung der Griechen schwinden. Ja es bewahrte noch seinen Lebensschein unter den römischen Kaisern und brach erst spät in der christlichen Ära in Staub zusammen, nachdem es schon lange eine seelenlose Hülle geworden war. Woher diese zähe Kraft, diese Unveränderlichkeit, die jene der indischen Welt weit übertrifft, und zum Typus für die orientalische Natur geworden? Sie war gleichzeitig mit der localen Beschränktheit gegeben, sie ist der Ausfluß jener Gebundenheit, welche uns auf jedem Schritte durch das ägyptische Land begegnete. Die ägyptische Bildung erhob sich nicht zur vollkommenen Freiheit, entwickelte sich nicht selbstständig aus der Tiefe des menschlichen Geistes. Angelehnt an die Mächte der äußeren Natur, dehnte sich dieselbe nur aus, so weit jenes Gerüst reichte, dauerte aber auch so lange, als das letztere aufrechtstand. Und daß dieß bei der

unmittelbar materiellen Grundlage der ägyptischen Cultur hier für eine längere Periode der Fall ist, als bei Völkern, deren historisches Leben bereits geistige Entwicklungsstufen mit allen Widersprüchen, die daran haften, zur Grundlage besitzt, und zwar naturwüchsig, dennoch weniger unmittelbar an locale Elemente gebunden ist, gehört zu den am wenigsten bezweifelten Thatsachen der Wissenschaft. So muß auch der Held, dessen Thaten die Schranken der Natur überschreiten, dessen Leben der Schein des unendlichen Geistes durchglüht, seine Größe mit einem geringeren Alter büßen, und will er eine längere Lebensdauer genießen, das Vorbild im einfachen, niemals vom Naturboden abweichenden Manne suchen. Das Geheimniß der zähen, beinahe unverwüstlichen Natur der orientalischen Culturen liegt endlich in nichts Anderem, als in ihrem strengen Anschlusse an die localen Elemente, ebenso wie das rasche Verblühen späterer Culturperioden darin seine vollkommene Aufklärung findet, daß hier das historische Leben über die unmittelbare Bedeutung des localen Schauplatzes hinausgriff.

Müßten wir nicht fürchten, die freiweilig abgesteckten Grenzen unseres Gegenstandes allzuweit hinter uns zu lassen, so würden wir an der Untersuchung der politischen und socialen Gestalt des alten Ägyptens eine vortreffliche Gelegenheit finden, die absolute Bedeutung der localen Natur für das öffentliche und private Leben des Volkes nachzuweisen, wie dieser Bienenstaat, abgezirkelt und bis zum Ermüdenden geregelt, erstand, wie die Nothwendigkeit, die Lebensbedingung des Volkes, die Naturerscheinungen des Nil zu erkennen, zum fleißigen Ausbaue der astronomischen und geometrischen Wissenschaft antrieb, wie daran die Macht der Priesterkaste erstarkte, in ihrer Bedeutung ohnehin durch die religiöse Richtung des Volkes, die herrschende Anschauung der Dinge gehoben, wie sich das Gefühl der Abhängigkeit zu einer düsteren Stimmung, zu einem ernsten Charakter im Volke verwandelte, der Blick nach den Tiefen der Unterwelt schweifte, wie die Weltanschauung bei aller Erhabenheit steril und arm blieb, selbst die Musen hier ihren heiteren Ausdruck verlieren, finster schauen, als hielten sie die Todten vor Augen und ahmten die Sitte der Menschen nach, die zu ihren Gastmälern Todte luden, wie die Kunst . . . . Doch hier schöpfen wir Athem, weil wir wieder bei unserem Gegenstande angelangt. Ja, auch die Kunst trägt durchaus den Stempel der localen Natur, verheimlicht in keinem Zuge ihren Geburtsort am Nil. „Die nahe Beziehung auf die Natur, sagt der treffliche Schnaase, ist in der ganzen Architektur der Ägypter augenscheinlich. Die steilen Außenwände entsprechen den Felsen, die Formen der Säulen den Pflanzen des Nilthales.“. Und was von der Architektur

gilt, läßt sich mit gleichem Rechte von den plastischen Gebilden behaupten. Sie sind am Nile geboren, überall fremd, nur hier heimisch, und daß sie es sind, beweist ihre gänzliche Unfähigkeit, verpflanzt, ohne Rücksicht auf den ägyptischen Localgeist verstanden zu werden, eine Eigenschaft die sie bekanntlich mit den analogen indischen Kunstwerken theilen.

Es hält allerdings schwer, den Charakter der ägyptischen Kunst zu bestimmen, noch ehe wir ihre einzelnen Werke der Reihe nach betrachtet und beschrieben: wir müssen uns daher hier, um nicht dem Rechte der Thatsachen vorzugreifen, auf die allgemeinsten Andeutungen beschränken. Schon diese reichen aber hin, das Wesen des ägyptischen Kunstgeistes ahnen zu lassen.

Wie die Heiterkeit aus dem Leben, so schwindet auch das einfach Schöne, die reine Anmuth und Grazie aus der Kunst der Ägypter. Nur das Erhabene gilt, geweckt durch die Anschauung der Landesnatur und die daraus abgeleiteten religiösen Vorstellungen, hervorgerufen durch die Ahnung des Bruches zwischen Geist und Natur, durch das Gefühl der schwindenden menschlichen Bedeutung gegenüber der Allgewalt der Götter. Doch auch das Erhabene muß sich neue Einschränkungen gefallen lassen. Es existirt nicht als Heroismus, als positive Erhebung des Geistes zur Unendlichkeit, als Erhabenheit der That und des Lebens. Seine Kraft durch Thaten zu erproben, im Kampfe nach dem Preise der Unendlichkeit zu erringen, dem Schicksale zu trotzen, es selbst zu bestimmen, verwehrt dem Manne der Glaube an Prädestination, die blinde Unterwürfigkeit unter das ewige Gesetz; den heiteren Muth des Helden erlahmt die Anschauung der Wirklichkeit als eines Schauplatzes der Buße und der Prüfung, den Ausdruck selbstständiger individueller Kraft verbietet das Gemessene, Geregelte des Lebens. Der Leib ist nur die schlechte, geborgte Hülle des Geistes, von dem Wesen des letzteren nicht durchdrungen, weil dieses hier in dieser wirklichen Welt gar nicht offenbar wird, und darum starr und unfähig, die Natur des dunklen Geistes auszudrücken. Das Erhabene erhält hier, entsprechend dem Vorwalten äußerer Mächte, einen räumlichen Maßstab, es ist das Erhabene der Ruhe; die Gestalten sind alle lautlos gebildet, still in sich versunken, ihres Schicksales harrend, das Bild des Todes, mit und nach welchem erst das wahre Leben beginnt, gleichsam vor Augen, und von diesem den Ausdruck des Todes selbst entlehnend. So an die analoge Kunstanschauung Indiens erinnernd, unterscheidet sich der ästhetische Sinn der Ägypter doch wesentlich von jener durch die größere Einfachheit, die geringe Phantastik, den mangelnden Wechsel der Bewegung zwischen Extremen. Dort lag selbst in der Sehnsucht nach Vernichtung

und dem Tode eine Art Wollust, es war trunkene Selbstvergessenheit, die süße Auflösung, der Gipfel der Verweichlichung, wornach der Sinn geizte; hier ist der Tod von seiner ernsten, düsteren Seite erfaßt, er ist nicht mehr der Rückgang in die allgemeine Natur, eine Consequenz des Pantheismus, er ist das menschliche Schicksal, von hervorragender moralischer Bedeutung, nicht Verflüchtigung wie Blumenstaub, sondern Erstarrung wie bei einem Thierleibe.

Welche Kunstgattung sich am besten zum Ausdrucke dieser ästhetischen Anschauungsweise eignet, ist leicht zu errathen. Wir haben bereits oben erwähnt, daß die Architektur die Eigenthümlichkeit der localen Natur glücklich nachahmt; mit großem Rechte haben auch französische Forscher dargethan, daß an den ägyptischen Monumenten Licht und Luft gleichsam mitbauen, daß man den richtigen Eindruck derselben gar nicht fasse, wenn man sie nicht unter dem reinen Glanze des ägyptischen Himmels, der wolkenlosen Heiterkeit des Äthers schaue. Die Beziehung auf die Landesnatur leuchtet überall durch, selbst ein gewisser landschaftlicher Charakter, uns aus der indischen Welt wohlbekannt, läßt sich diesen gehäuften Höfen, Hallen, Steinalleen, nach Außen offen, ohne Abschluß, räumlich unendlich, nicht absprechen, wenn auch an eine idyllische Richtung des Geistes keineswegs gedacht werden kann. Auf der anderen Seite sind die localen Mächte, die landschaftlichen Elemente Alles in Allem, von absoluter Bedeutung in der ästhetischen Welt wie in der religiösen und politischen. Verbindet man diese beiden Thatsachen, die Naturbeziehungen in der Architektur, die hervorragende Stellung der Naturgewalten in dem Anschauungskreise der Ägypter, und verknüpft damit den unzweifelhaften Satz, daß die ästhetische Verklärung der Landschaft, welche den Stoff religiöser Verehrung abgibt, nur in den Baulinien empfunden und ausgedrückt werden könne, so wird man wohl keinen Augenblick anstehen, die Architektur in den Vordergrund der Kunstgattungen zu stellen, und ihre Bedeutung zu begreifen: das landschaftliche Bild in reinen Zügen zu wiederholen, und durch ihre Ausdehnung, ihre materielle Größe die natürliche Beschränktheit des Nilthales vergessen zu lassen.

Auch die Sculptur fand die eifrigste Pflege, ja wenn man ihre Vollendung in die Masse des Gemeißelten legt, so gab es kein Volk, welches plastischer dachte, als die Ägypter. Doch sind ihrer Ausbildung enge Schranken gezogen. An eine höhere Individualität ist nicht zu denken. Der Leib ist nicht des Geistes wahre Heimat, daher mangelt ihm die unmittelbare Beseelung, er wird wie eine allgemeine Maske schematisch gebildet, architektonisch behandelt. Dazu kömmt der unklare Thierdienst, der Thierisches mit Menschlichem mischt, und die nahe Ver-

bindung der Hieroglyphenschrift mit der Sculptur, die unaufhörlich in einander fließen, wobei freilich die Schrift ein künstlerisches Gepräge erhält, die Sculptur dagegen fremde symbolische Beziehungen, eine widerliche, nüchterne Absichtlichkeit sich angeheftet zeigt.

Eine weltliche Poesie war gar nicht vorhanden, weil es überhaupt nichts Weltliches in Ägypten gab, und die typische Abgemessenheit des Lebens der freien Bewegung der poetischen Phantasie schon ursprünglich widersprach.

Wieweit die Kunst der Malerei in Ägypten gedieh, werden uns die nächsten Briefe zeigen, welche auch diese wenigen Andeutungen ergänzen und genauer durchführen sollen.

Eilfter Brief.

Ägypten. Übersicht der Kunstdenkmäler. Die Pyramiden. Memphis. Tentyris. Die Ruinen von Theben. Oberägyptische und Nubische Monumente.

Wäre nicht Stabilität der Grundzug alles ägyptischen Lebens, nicht das Beharren bei der festen, unverbrüchlichen Regel Ägypten bis zu seinem historischen Niedergange eigenthümlich geblieben, so müßten wir um jeden Preis die Entwickelungsgeschichte seiner Kunst aufzudecken versuchen. Bei dieser Überzeugung aber trösten wir uns leicht, daß uns alle Handhaben für die Aufstellung einer chronologischen Ordnung der ägyptischen Monumente abgehen, alle bedeutenden Stylunterschiede für unsere stumpfen Augen verwischt sind. Ganz gewiß sind solche vorhanden, und hat auch die Stabilität und Starrheit ihre Grenzen; nur sehen wir jene nicht und müssen uns damit begnügen, daß unsere Irrthümer, eine nothwendige Folge des Zusammenwerfens aller Zeiträume, hoffentlich nichts Wesentliches treffen. Es verhält sich damit, wie bei der Bemessung unendlicher Entfernungen. Sie ist fehlerhaft, doch der Fehler mit Rücksicht auf die Entfernung schwindend. Wir ersetzen nothgedrungen die chronologische durch die geographische Übersicht, wobe es wieder ziemlich gleichgiltig ist, ob wir unsere Wanderung im Süden oder im Norden beginnen. Denn wenn auch die größte Wahrscheinlichkeit für die Annahme des Culturzuges dem Laufe des Nil entlang von Meroë bis an das Meeresgestade spricht, so folgt daraus keineswegs das höhere Alter der südlichen Monumente. Im Gegentheil fallen einige, z. B. jene von Philä und Elephantinä, in eine jüngere Periode,

die meisten nubischen aber gleichzeitig mit den Bauten von Theben. Wir schwimmen in der folgenden Übersicht gegen den Nilstrom, weil wir auf diese Weise die Gelegenheit erhalten, eine ganz selbstständige Gattung von Monumenten abzuhandeln, welche mit der eigentlichen ägyptischen Architektur in keinem weiteren Zusammenhange stehen und muthmaßlich einem nichtägyptischen Stamme ihren Ursprung verdanken. Wir meinen die Pyramiden. Den Weltwundern beigezählt, seit Jahrhunderten als das Symbol der ägyptischen Cultur aufgewiesen, der Gegenstand unaufhörlicher Untersuchungen und zahlreicher Hypothesen, können wir doch nicht anders, als ihre Kunstbedeutung ganz geringe schätzen, den Formensinn, der sie geschaffen, arm nennen, und sie überhaupt einer niedrigen, sehr unentwickelten Kunststufe einreihen. Ohne Gliederung, ohne eine Spur organischen Lebens, einfache Massen von aufgehäuftem Gestein, künstlichen Bergen vergleichbar, führen uns die Pyramiden in die Uranfänge künstlerischer Bestrebungen zurück. Ja selbst als Symbole ägyptischer Kunst können wir sie kaum gelten lassen, da die ägyptischen Priester ihre Erbauer zu den Nationalfeinden rechnen, welche den heimischen Gottesdienst unterdrückten, und neuere Forschungen die Namen der Könige, welche die drei größten erbauten, (schon von Herodot aufgezählt und neuerlich in der Hieroglyphenschrift im Inneren derselben gefunden) Cheops, Chephren und Mykerinos oder in der ägyptischen Form: Schufu, Schefre und Menkare als phönikische bezeichnen, welche Herrschern der Phöniker oder Philister, von deren Zuge nach Ägypten wir bei einer früheren Gelegenheit gesprochen, angehören.

Die Pyramiden liegen in mehreren Gruppen südwestlich von Cairo ober- und unterhalb Memphis beisammen. In Oberägypten, in Thebens Bereiche kommen sie nicht vor, doch stoßen wir wieder im südlichen Nubien, auf dem Gebiete des alten Meroë auf kleinere, offenbar spätere Nachbildungen. Von den ersteren, Cairo gegenüber, zählt man 40, in ihren Dimensionen ebenso verschieden, als in dem Grade ihrer Erhaltung. Während die große Pyramide des Cheops, das bekannteste Musterbild dieser Baugattung, sich zu einer Höhe von 451 Fuß erhebt (nur um Weniges geringer als die Thurmhöhe der Münster von Straßburg und Antwerpen beträgt), eine andere benachbarte 447 Fuß emporsteigt, sind mehrere kaum 40—50 Fuß hoch, die Mehrzahl erreicht nicht 100, die wenigsten überschreiten 200 Fuß. Einzelne sind unförmliche Trümmerhaufen geworden, andere sind bis auf die fast überall zerstörte und weggenommene Bekleidung ziemlich unversehrt geblieben.

Über einer quadratischen Grundfläche, nach den vier Weltgegenden gerichtet, wurden die Pyramiden zuerst in Stufenform aufgeführt, diese,

nachdem die Spitze, oder richtiger gesagt die Plattform, erreicht und kein Material mehr auf den Stufen von unten nach oben zu verführen war, mit genau zusammengefügten Steinen bekleidet, und so die beinahe geometrische Form der Pyramide gegeben. Der Kern derselben, so weit er bekannt geworden, ist mit Ausnahme enger Gänge und ein Paar dunkler Grabkammern massiv. Die Bestimmung der Pyramiden zu Grabstätten ist durch die Eröffnung der inneren Kammern unwiderruflich dargethan; ob sie aber nicht nebenher noch einem anderen Zwecke dienten, dadurch nicht wiederlegt. Es ist bekannt, zu wie vielfachen Deutungen diese unergründlichen Bauwerke Veranlassung gegeben, wie vielfach seit dem Alterthume, von Plato bis auf Bunsen herab versucht wurde, ihre ästhetische Armuth durch die Hinweisung auf ihre geheimen Zwecke, ihren mannigfaltigen Nutzen zu verbergen. Bald wurden sie mit Beziehung auf den Namen (Pire-mue = Sonnenstrahl) für riesige Sonnenaltäre ausgegeben, bald für Kornmagazine, oder Wasserbehälter, aus welchen durch hydraulische Vorrichtungen die vom Nile entfernteren Landschaften unter Wasser gesetzt wurden, auch spanischen Wänden wurden sie gleichgestellt, welche den Flugsand der libyschen Wüste abhalten sollten, dann wieder zu Sternwarten erhoben, in ihr Inneres die Feier der Mysterien verlegt. Oder es wurde auch behauptet, gleich wie im Achtort die Summe der gothischen Architektur, so sei auch in den an der Pyramide angeschauten Zahlenverhältnissen das Ganze der ägyptischen Wissenschaft gleichsam im Symbole gegeben, die Pyramide ein Abbild der Weltordnung, der ewige Maßstab für die Herrschaft der Weltgesetze. Je häufiger ähnliche Hypothesen auftauchen, je größerer Nachdruck auf diese und andere Zwecke des Pyramidenbaues gelegt wird, desto deutlicher wird auch die geringe, beinahe völlig schwindende künstlerische Bedeutung der Pyramiden. Wären sie echte Kunstwerke, von ästhetischem Geiste geschaffen, dann bedürfte es keiner langen Umfrage nach dem Zwecke, er wäre zugleich mit der Form gegeben, dieser als seinem nothwendigen Ausdrucke eingeprägt. Wir sind daher in unserem vollen Rechte, wenn wir zwar einen archäologischen Enthusiasmus für diese Denkmäler urweltlicher Cultur begreifen, von unserem Standpunkte jedoch den Werth dieser drückenden, schweren Steinmassen ohne Leben und Bewegung nur gering anschlagen. Der Eindruck des Erstaunens, den sie bieten, ist der ärmste unter allen ästhetischen Gefühlen. Verfolgen wir die ägyptischen Denkmäler in räumlicher Folge, so haben wir zunächst den Vater des Schreckens, die Riesen s p h i n x, einen Löwenleib mit männlichem Kopfe, in der Nähe der Pyramiden von Ghizeh zu bemerken. Nur Hals und Kopf ragen noch aus dem Sande hervor,

doch selbst in diesem Zustande der Verschüttung lassen die kolossalen Verhältnisse sich nicht verdecken. Die Höhe des meisterhaft gemeißelten, wenn auch ausdruckslosen Kopfes, beträgt 26, mit dem Halse 42 Fuß, in ihrer ursprünglichen Gestalt mochte sie 90 Fuß in der Länge, 74 Fuß, die Basis nicht mitgerechnet, in der Höhe gemessen haben. Zwischen den Pyramidengruppen lagern zerstreut die Ruinen des alten Memphis. Doch ist nichts erhalten, um uns die Pracht der Nebenbuhlerin Thebens deutlich zu versinnlichen. Je näher an das Meeresgestade, desto verfallener sind die Überreste des alten Ägyptens. Denn hier entwickelte sich im Mittelalter ein neues Culturleben, und dieses, wie wir auch sonst noch im Oriente erfahren, wußte mit den Monumenten des Alterthumes nichts Besseres anzufangen, als sie als Material für die neuen Städteanlagen zu benützen. Wie in Rom die Reste heidnischer Tempel zu christlichen Kirchen verwendet wurden, so wanderten auch die Ruinen von Memphis nach Cairo zur Ausschmückung der Moscheen.

Wir berühren nur kurz das isolirte Culturthal am See Möris, westlich vom Nilflusse, El Fayoum mit den Ruinen von Arsinoë und des sogenannten Labyrinthes, ober- und unterirdische Räume, ein Gewirre von Höfen, Säulengängen und Sälen, die Tempelreste von Lykopolis und Hermopolis, die Schutthaufen an der Stelle des alten Abydos, bereits in Oberägypten, und endlich die Tempel von Tentyris oder Denderah, gewöhnlich dem Zeitalter der Römerherrschaft zugeschrieben, gewiß jünger als die Monumente von Theben, auf welche, zu beiden Seiten des Niles gelegen, wir unsere ganze Aufmerksamkeit concentriren, weil sie uns auf einem Punkte vereinigt zeigen, was wir sonst in den entlegensten Räumen zerstreut aufsuchen mußten, und unstreitig das beste Bild des ägyptischen Kunstcharakters in den mannigfachsten Formen des Tempel- und Palastbaues, sowie der Felsengräber gewähren. Die Ausdehnung dieser Monumente entspricht vollkommen den Begriffen, welche wir uns von der Größe der ägyptischen Anlagen bilden, ihre Entstehung fällt in die Blüthezeit des ägyptischen Staates, ihre Erhaltung ist gut genug, um den ehemaligen Zustand der hundertthorigen Stadt, aus deren jedem Thore, nach Homer, zwei hundert rüstige Männer zum Streite zogen, erkennen zu lassen. Wir verweilen daher mit Fug und Recht etwas länger bei ihrer Beschreibung.

Der Nil schwellt bei Theben, begünstigt durch die zurücktretenden Gebirge, zu einer majestätischen Breite an, umschließt mehrere Inseln und wird auf beiden Ufern von großartigen Monumenten und Ruinen begrenzt. Die Geschichte Ägyptens zeigt sich hier in Stein gehauen, in

riesigen Bauwerken vereinigt, da wir an der Hand der Monumente die ganze Reihenfolge der ägyptischen Regenten, von der 18. und 19. Dynastie bis zu den Ptolomäern und römischen Imperatoren, eine mehr als tausendjährige Periode herabwandern. Jeder bedeutendere Herrscher suchte sich hier ein bleibendes Erinnerungszeichen an seine Zeit und seine Thaten zu graben, ließ bauen und meißeln, reihte den Denkmälern seiner Vorgänger die eigenen Bauten an, wozu ihn der Charakter der ägyptischen Architektur, deren Glieder wie einzelne Blätter lose an einander haften, wie von selbst einlud. Doch hat die Verschiedenheit der Entstehung auf den Styl keinen wesentlichen Einfluß geübt.

Ägypten ist todt, seine Denkmäler verfallen und zusammengebrochen, Araber haben von Theben Besitz genommen und sich neben und zwischen den Ruinen angesiedelt. Wo früher Könige ihre Triumphzüge hielten und das Volk seine feierlichen Processionen beging, hausen nun Kinder der Wüste, unverhofft der Ehre theilhaftig, von Gelehrten aller Nationen sich besucht, nach ihren Ansiedlungen die Monumente Thebens bestimmt und eingetheilt zu wissen. Am rechten Nilufer liegen von Norden nach Süden die Dörfer K a r n a c und L u x o r, am linken Ufer in gleicher Richtung K u r n a h und M e d i n e t - A b o u; dort war die Stadt der Lebendigen, hier, in das libysche Gebirge eingehauen, die Stadt der Todten. Die Verbindung zwischen beiden Ufern ist durch keine Spuren mehr kenntlich; ob sie durch eine Brücke bewerkstelligt worden, daher völlig ungewiß, wenn gleich der Gebrauch derselben den alten Ägyptern keineswegs unbekannt geblieben.

Wir landen am rechten Ufer. Jetzt durch einen kleinen Palmhain, früher durch eine Sphinxallee gelangen wir zu einem kolossalen P y l o n, dem Eingangsthore zum Palaste von Karnac, einem Triumphbogen nicht unähnlich, breit wie die halbe Façade des Invalidenpalastes von Paris, hoch wie die Vendomesäule. Er führt zu einem durch Erdbeben zerstörten Säulenhofe (in dessen eine südliche Seite ein Tempel hineingeschoben) und sodann durch einen zweiten Pylon in die berühmte Säulenhalle, in ihren Verhältnissen so kolossal, als wäre sie von einem Riesengeschlechte geschaffen. Hundert vier und dreißig Säulen tragen die aus Quadern gebildete Riesendecke, welche einen Raum beschattet, kaum geringer als die Peterskirche einnimmt, groß genug, um die Notre-Damekirche zu Paris einzuschließen. Da die mittleren Säulenreihen die anderen überragen, so bildete sich dadurch eine Art Mittelschiff. Diese mittleren Säulen haben eine Höhe von 65 Fuß, bei einer Breite von 30 und einem Durchmesser von 10 Fuß. Die Länge des Saales beträgt 319, die Breite 150 Fuß, Säulen und Wände sind von unten

bis oben mit Hieroglyphen und Bildwerken bedeckt. Außer Processionen kommen auch historische Scenen zur Darstellung, die Kriegszüge des Pharaon Sethos, unter welchem der Bau seinen Anfang genommen. Den Feind an Körpergröße weit überragend — es war dieß die erste und einfachste Weise, die Überlegenheit und Siegesgewißheit des Helden zu motiviren — stürmt er hoch zu Wagen gegen die feindlichen Schaaren. Hier fallen sie haufenweise, von seinen Pfeilen getroffen, dort hat er einen Führer gepackt und ist im Begriffe ihn zu durchbohren, während sein Fuß, als wäre es ein Roſſehuf, einen anderen Gegner zermalmt. An einem anderen Orte schleppt er Gefangene hinter sich, und hält Könige unter seinem Arme. Triumphirend zieht er in seine Staaten ein, und empfängt die Huldigungen der Völker. Neben dieser „gemeißelten Setheide," von Wilkinson für das Vorbild ausgegeben, nach welchem Homer die Iliade gedichtet, sind auch die Thaten Ramses I., Sethos' Sohn, bildlich dargestellt, die Bildwerke überhaupt, die hier das Gestein bedecken, kaum gezählt, geschweige beschrieben und ästhetisch gewürdigt. Wir kehren wieder zur Beschreibung des Palastbaues zurück. Aus dem Riesensaale tritt man durch einen dritten Pylon in einen Hof und von da durch ein viertes Thor mit vortretenden Obelisken in die eigentlichen, weitausgedehnten und vielfach unter sich zusammenhängenden Wohngebäude.

Zur Seite dieses Baues erheben sich noch zahlreiche Monumente, keines jedoch mit dem ersteren an Größe und Pracht, wenn auch an Alter zu vergleichen; am bedeutendsten ist noch der südlich gelegene Tempel des Khons, oder Herkulestempel, mit dem Haupteingange nicht gegen den Strom, sondern gegen Süden — nach der Seite von Luxor hin — gerichtet und aus dem Materiale älterer Monumente erbaut. Wieder durchschreitet man Sphinxalleen und große Eingangsthore. Die letzteren, die überall vorkommenden Pylonen (schräge Flügelmauern, doch trotz ihres Zurücktretens nach Oben nicht geneigt genug, um an die Pyramiden zu erinnern, welche das geradlinig gebildete Thor zwischen sich fassen) sind mit Sculpturen bedeckt, und an sie vermittelst Klammern hohe Masten befestigt, von deren Spitzen an den Festtagen farbige Wimpeln herabwehten. An den letzten Pylon schließt sich ein Säulenhof, auf drei Seiten mit Portiken umgeben. Die Säulen, 28 an der Zahl, in Doppelreihen aufgestellt, sind an der Basis zusammengezogen, oben mit einem gestutzten Kegel als Kapitäl geschmückt. Auf mehreren Stufen steigt man in den zweiten, bedeckten, achtsäuligen Porticus. Die mittleren Säulen, weiter von einander abstehend und von größerem Durchmesser, unterscheiden sich auch durch ihr Aussehen von

den übrigen. Sie sind höher und dicker, die Kapitäler glockenförmig, kurz und weitausladend. Darauf folgt das Sanctuarium, ein viersäuliger Raum, und mehrere Zellen in fortlaufender Richtung; eben solche Zellen dehnen sich auch zur Rechten und Linken des Sanctuariums aus, wobei zu merken, daß die Höhendimensionen vom Pylon bis zu den hintersten Zellen immer stärker abnehmen, die Architektur mit dem Fortschreiten nach dem Inneren immer mehr an Bedeutung verliert.

Sphinxalleen, selbst wieder verzweigt und nach verschiedenen Richtungen auslaufend, verbanden die Monumente von Karnac mit den südlicheren von Luxor. Hier ist es vor allen Denkmälern der Pallast des Ramses, der unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Vor den beiden Flügelthürmen, mit einer einfachen Hohlkehle bekrönt, zwischen welchen das Thor eingesenkt ist, oder den Pylonen erheben sich zwei Obelisken von rothem Granit (der eine derselben ziert gegenwärtig die place de la concorde in Paris) und 4 sitzende Riesenstatuen. Durch die Pylonen führt der Weg in einen geräumigen Säulenhof, in welchem Araber ihre Hütten aufgeschlagen und von da, doch unter einem ziemlich starken Winkel, nur durch verschiedene Bauperioden erklärbar, zu anderen Höfen und Gemächern. (Voit's Denkm. A. V. 1, 2.)

Während die Monumente des rechten Ufers hart an den Strom anstoßen, sind jene am linken Ufer ziemlich weit von demselben bis an den Fuß des libyschen Gebirges weggerückt und lassen einen großen, einst wohl mit Privatwohnungen bedeckten Raum zwischen sich und dem Nile. Auch hier zerfallen die Denkmäler in zwei Gruppen, in die nördliche von Kurnah und die südliche, ungleich bedeutendere von Medinet-Abu. In ihrem Rücken befinden sich die bekannten Felsgräber, die Nekropole Thebens.

Der Todtenpalast von Kurnah, auch als Tempel bestimmt, zeichnet sich weder durch seine Dimensionen noch durch die Pracht des Details aus, er verdient aber immerhin ein größeres Interesse durch seine Abweichung von dem gewöhnlichen ägyptischen Baustyle. Statt daß nämlich die einzelnen Bautheile eines in den anderen eingeschachtelt auf einander folgten, bildet das Ganze, dem griechischen Baustyle näher kommend, ein regelmäßiges geschlossenes Viereck. Auch fehlen die Pylonen und Vorhöfe. Die Façade ist ein offener zehnsäuliger Porticus, aus welchem man durch drei Thüren sofort in die verschiedenen Gemächer tritt. Desto charakteristischer, wir möchten sagen ägyptischer sind wieder die Ruinen, die weiter südlich von einem alten Riesenbaue sich erhalten haben. Es ist dieß das Mausoleum des

Ramses, ein Bau, der zwischen einem Palaste und einem Tempel die Mitte hält, und früher fälschlich für das Grab des Osymandias, durch Diodors Beschreibung bekannt, gehalten wurde. Hier treten uns wieder die ägyptischen Bauformen in größter Reinheit und Deutlichkeit entgegen. Ein mächtiges Pylonenpaar führt in den ersten Vorhof, mit Säulen und Kolossalstatuen geschmückt, von da gelangt man durch ein neues Pylonenpaar in den zweiten Hof, in ähnlicher Weise wie der erste von Säulen und Karyatidenpilastern umstellt und mit sitzenden Granitkolossen ausgestattet. Die darauf folgende Säulenhalle nimmt noch die ganze Breite des Gebäudes ein, die weiteren Räume jedoch haben zur Seite kleinere Gemächer, verengen und erniedrigen sich immer mehr, bis sie zuletzt in nichtssagende Zellen sich auflösen. Der Sculpturreichthum ist übrigens auch hier unermeßlich, alle Wände mit Schlachtscenen, religiösen Darstellungen u. s. w. bedeckt. Nicht weit von diesem Baue ist der Boden mit Trümmern bedeckt. Es sind dieß die Ruinen des Memnoniums, eines dem Pharaon Amenophis III. aus der 18. Dynastie angehörigen Palastes. So wenig auch die ästhetische Betrachtung aus diesen wüsten Trümmerhaufen Gewinn zu ziehen vermag, so bedeutsam ist gerade dieser Raum für die Anschauung des ägyptischen Wunderlebens geworden. Denn hier erheben sich zwei Kolossalstatuen 61 Fuß hoch, von welchen die nördliche als die tönende Memnonssäule unsterblichen Ruhm errungen. Hier und an anderen Stellen gemachte Erfahrungen von dem Einflusse des plötzlichen Temperaturwechsels bei Sonnenaufgang auf den Granit haben diesem Phänomen den Schein des Wunderbaren geraubt, die Versicherungen neuerer Reisenden den Glauben an das bereits als Fabel verrufene Tönen des Kolosses wieder zu Ehren gebracht, wenn auch keineswegs wie zur Römerzeit Pilgerfahrten angestellt werden, um die sehnsüchtige Klage des Sohnes der Eos an die scheidende Mutter mit eigenen Ohren zu vernehmen. Es ist bekannt, daß das Gerücht von dieser Wunderstatue zu Neros Zeiten aufkam, das Tönen sich aber nicht wieder hören ließ, nachdem Septimius Severus, um die Wunderkraft zu stärken, die durch ein Erdbeben beschädigte Statue herstellte. Er hatte ihr, wie sich Letronne witzig ausdrückt, eine sourdine aufgesetzt.

Wenn wir nun noch den Palast von Medinet-Abu, südlich von den eben beschriebenen Monumenten gelegen, mit seinen Pylonen, Säulenhöfen und historischen Sculpturen, und den nahen zweistöckigen mit Fenstern versehenen sogenannten Pavillon aufzählen, so haben wir die Stadt der Lebenden so ziemlich vollständig kennen gelernt, und können uns nunmehr zur Stadt der Todten wenden.

Den Göttern, Königen und Todten bauten die Ägypter unzerstörbare, ewige Paläste, für sich, für das Bedürfniß der Lebenden begnügten sie sich mit leichten, vergänglichen Hütten. Das Wesen der Götter geht auf ihre Wohnungen über, und verleiht diesen Ewigkeit und Dauer. Den Todten aber, in ihrer materiellen Fortdauer als Mumien, mit ihrer körperlichen Unsterblichkeit gebührt gleichfalls eine unzerstörbare Umhüllung. Diese Unzerstörbarkeit bot das Kalksteingebirg im Rücken von Theben; es ist hart und trocken, ohne Vegetation, ohne Quellen, undurchdringlich für den Regen wie für die Pflanzenwurzeln. Allem Leben abgekehrt, selbst todt und öde wurde es die beste Stätte für die Todten von Theben.

In der Ausdehnung einer geographischen Meile ist das Felsgebirge bis zu einer Höhe von 300 Fuß ausgehöhlt, in vielfachen Reihen übereinander die Grabkammern angelegt, und zwar so regelmäßig, daß die Griechen für diese symmetrischen Löcherreihen das Bild der Flöten oder Syringen anwenden durften. Die Größe und die Pracht der Ausschmückung der Grabkammern nimmt nach Oben ab; hier mögen die Ärmeren, in den unteren Regionen die Reicheren ihre Ruhestätte gefunden haben. Durch eine offene Vorhalle, die aber nur bei den größeren Grotten vorkommt, gelangt man zu niederen, bald geraden, bald gewundenen Gängen, von da zu verschiedenen Gemächern und Sälen; dieselben sind häufig mit einander zu einem Labyrinthe verbunden, die größeren Säle 12—15 Fuß hoch, mit Pfeilern gestützt, die Decke oft tonnenförmig ausgehauen. Hinter den Sälen ist ein kleineres Gemach mit einer erhobenen Estrade, und im Hintergrunde Reliefsfiguren, ihnen zur Seite Gallerien, mit brunnenartigen Vertiefungen, zur Aufnahme der Mumien bestimmt. Säulen oder sonstiger architektonischer Schmuck ist nicht vorhanden, wohl aber sind die Wände mit Reliefs, Malereien und Hieroglyphen bedeckt, und dadurch eine noch lange nicht erschöpfte Fundgrube zur Erkenntniß ägyptischer Sitten und ägyptischen Lebens gewonnen.

Unter allen Katakomben ragen die in einem Seitenthale westlich von Kurnah gelegenen Königsgräber durch ihre historische Bedeutung und Ausdehnung hervor. Schon das Terrain, unzugänglich und öde, führt den Nahenden das Bild des Todes vor. Von schroffen Felsmassen eingeschlossen, ohne eine Spur der Vegetation, von keinem Lufthauche durchzogen, wo die Sonne tödtet und die Hitze erstickt, ruft bereits die Landschaft dem Besucher entgegen, er möge sich aller lebendigen Gedanken entschlagen und auf die düstere Leere des Todes vorbereiten. Von 40 Königsgräbern, welche Strabo angibt, sind heutzutage

21 nach vieltausendjähriger Verborgenheit an das Tageslicht gezogen worden. Nicht alle sind zwar gleichförmig gebildet, doch enthalten sie in der Regel sämmtlich außer einer Reihe von Kammern und Gallerien einen mit Pfeilern gestützten Hauptsaal, in welchem auf einer Erhöhung der granitne oder alabasterne Sarkophag des Königs stand.

Neben Theben schwindet die Bedeutung der übrigen Monumente Ägyptens. Sowohl was die Zahl und die Größe, als auch was die innere Vollendung anbelangt, überragen die Denkmäler Thebens Alles, was sich sonst noch von ägyptischer Architektur dem Blicke bieten wird. Wir haben daher keine Ursache, uns länger bei den folgenden Ruinen aufzuhalten, als die Rücksicht auf die Vollständigkeit der Aufzählung gebietet.

Wir gehen an dem Tempel von Hermontis, gleich oberhalb Thebens und den Anlagen von Esneh (Latopolis) vorüber und kommen zu dem Tempel des Arueris in Edfu oder Apollinopolis magna. Wenn auch vielfach zertrümmert und verschüttet, und von den Arabern, die auf seiner Dachfläche selbst ihre Zelte aufgeschlagen, sündhaft mißbraucht, bietet dennoch dieser Tempel, namentlich wenn man eine ideale Restauration zu Hilfe nimmt, eines der schönsten Musterbilder des ägyptischen Baustyles.

Wieder erheben sich zwei schlanke Obelisken, wie Wächter vor dem Tempelthore, wieder muß man ein Pylonenpaar durchschreiten, ehe man den Vorhof betritt. Die Pylonen unterscheiden sich durch nichts von jenen in Theben beschriebenen. Wie dort steigen sie von allen Seiten schräge in die Höhe, sind oben mit einer Hohlkehle bekrönt, halten zwischen sich das vortretende, selbstständig gebildete Portale, haben an sich beflaggte Masten angelehnt, und sind in ihrer ganzen Ausdehnung mit Reliefs bedeckt. Oben thronen die Götter, der Huldigung wartend, in der unteren Hälfte ist auf jeder Seite der König (ein Ptolomäer) in riesigen Verhältnissen dargestellt, wie er mit der einen Hand ein Völkerbündel am Schopfe hält, die andere zur Züchtigung erhebt. Auf den Hof mit Portiken folgt die Vorhalle, deren äußere Säulenreihe bis zur Hälfte des Schaftes durch ein Gemäuer verbunden ist, dann die eigentliche Tempelhalle, das Sanctuarium und kleinere Gemächer. Das Ganze war durch eine Ringmauer abgeschlossen, und wie alle architektonischen Denkmäler Ägyptens jede Wand und jede Säule zum Gerüste für plastische Werke verwendet.

Neben dem großen Tempel in schräger Richtung stand ein kleinerer von eigenthümlicher Anlage, ein sogenanntes Typhonium, dem dämonischen Typhon, dem bösen Principe geweiht, auch als Mammisi, die Geburtsstätte eines Gottes, wo auch die Königinen ihre Entbindung

abwarteten, gedeutet. Ein Peristyl umgibt das eigentliche Gebäude, d. h. ein Säulengang schließt es nach allen vier Seiten ab, doch kommen an der Stelle der Ecksäulen Pfeiler vor und ist auch sonst, z. B. in der Bekrönung durch eine Hohlkehle, in den schrägen Mauern der eigenthümliche ägyptische Styl beibehalten. Mit den Monumenten von Elephantine und Philä (dieses bereits jenseits der Katarakten des Niles, als Wallfahrtsort und Grabstätte des Osiris hochberühmt) schließen die Denkmäler des eigentlichen Ägypten ab. Von nun an betreten wir nubischen Boden.

Nächst den Monumenten von Debut an der Landesgrenze und jenen von Kalabsche, durch ihre Wandmalereien bekannt, in einen Freitempel und eine Grotte zerfallend, erwähnen wir die Halbhöhle (Hemispeos) von Girgeh. Der freie Vorbau besteht aus dem Pylon und einer Halle, an der Eingangsseite durch vier gedrückte Säulen, an den Langseiten von 4 Karyatiden gestützt. Die Höhe (18 Fuß) ist das einzige Bemerkenswerthe an diesen überaus roh gearbeiteten Figuren. Die folgende Halle, ebenfalls mit Pfeilerstatuen versehen, ist ganz aus dem Felsen gehauen; in ihren Wandnischen sitzen Göttergestalten, wie auch in der Nische des Sanctuariums, an welches sich kleinere Flügelgemächer anschließen. Eine ähnliche Anlage, halb Freibau, halb Felsbau zeigt der südliche Tempel von Sebua oder Essebua, nur daß der Freibau hier einen ungleich größeren Raum einnimmt und eigentlich bloß die hinteren Zellen Grottenwerke bilden, während in Girgeh der Freibau sich auf die Vorhalle beschränkt, und auch die größere Tempelhalle aus den Felsen gearbeitet ist. Nicht unwichtig bleibt es, daß aber auch in der freien Halle die den Felsbauten eigenthümlichen Pfeilerstellungen vorkommen. Die Anordnung des Tempels ist die gewöhnliche, oben bereits zu wiederholten Malen beschriebene: Pylone und Sphinxalleen führen in einen Hof mit Portiken, an welchen sich eine bedeckte Säulenhalle, das Sanctuarium u. s. w. anschließen.

Immer weiter gegen Süden vordringend, alle weniger bedeutenden Ruinen und Tempelanlagen, wie z. B. jene von Amadon und Derri zurücklassend, gelangen wir an die 1816 von Belzoni entdeckten Grottenwerke von Ipsambul (Voits Denkm. A. IV. 1—3). Sie liegen, als größerer und kleinerer Tempel bezeichnet, unfern von einander und werden bald für Grabmäler, bald für Tempel, in welchem Falle sie dann durch den Mangel an Vorhöfen und lang hingestreckten Saalreihen wesentlich von den gewöhnlichen Anlagen abweichen, ausgegeben.

Die Façade des größeren Osiristempel, wie er bezeichnet wird, erhebt sich bei einer Breite von 117 Fuß zu einer Höhe von 100 Fuß.

Sie wird von vier sitzenden Kolossalstatuen gebildet, welche von einem schrägen Rahmen umfaßt werden, und zu dem Riesigsten gehören, was der ägyptische Meißel geschaffen hat. Sitzend messen sie 65, ohne die 14 Fuß hohe Mitra 51 Fuß, und würden demnach aufgerichtet an 80 Fuß betragen. Der blöde Ausdruck, die plumpe Arbeit ist durch die Größe der Verhältnisse bedingt und wiederholt sich auch bei den riesigen 8 Pfeilerstatuen, welche mit über der Brust gekreuzten Armen in der Vorhalle stehen. Hinter der Vorhalle und seitwärts befinden sich kleinere, im Ganzen 14, Felsgemächer. Die farbigen Wandsculpturen im Inneren stellen Kriegsscenen vor und dürften, genauer durchforscht, noch viele Aufschlüsse über die Geschichte dieser wenig bekannten Regionen bieten. Auch an dem kleineren oder Isistempel ist die Façade in einer Breite von 83 und Höhe von 37 Fuß aus dem Felsen ausgehauen und durch eine einfache Einrahmung von dem rohen Felsen abgeschieden. Zwischen schrägen, mit Hieroglyphen bedeckten Pfeilern treten aus 6 Nischen (die zwei mittleren erreichen nicht die Höhe der äußeren) stehende Kolosse hervor. Sie sind über 30 Fuß hoch, auf jeder Seite ein Weib zwischen zwei Männern, und überdieß zu den Füßen jeder einzelnen zwei kleinere Figuren, die natürliche Menschengröße höchstens um das Doppelte überragend. Der Eingang in den Tempel ist klein und unscheinbar, überhaupt das Innere, hier wie bei dem anderen Tempel, den Dimensionen der Außenseite keineswegs entsprechend. Die erste Halle ruht auf vier Pfeilern. Sie sind viereckig, massiv gebildet und mit einem Maskenkapitäle, einem Isiskopfe, versehen. Darauf folgt eine nur wenig tiefe, aber sehr breite Halle, mit kleinen Zellen zur Seite, und endlich das Sanctuarium, das Ganze etwa 70 Fuß tief in den Felsen hineingearbeitet. Hinter Ipsambul beginnen die Katarakten von Wady Halfa und unterbrechen auf diese Weise die eng an einander geschlossene Monumentenreihe Nubiens, welche wir eben betrachtet, und von welchen wir noch schließlich angeben müssen, daß sie sich beinahe durchgängig auf dem linken, gegenwärtig vom Wüstensande verwehten Nilufer befindet. Nachdem das historische Leben von diesen Regionen gewichen, scheint auch die Natur nur Tod und Verderben hier verbreitet zu haben. Denn daß das Aussehen der Landschaft in der Vorzeit ein anderes gewesen, und keineswegs den Charakter absoluter Unwirthlichkeit an sich getragen habe, ist außer allem Zweifel, und auch durch Gau's Untersuchungen, wornach die Basis der nubischen Tempel auf schwarzer Erde ruht, neuerdings dargethan.

Die folgenden Monumente fallen bereits in das Gebiet von Meroë. Doch würde man sich sehr täuschen, wollte man ihnen das Riesenalter,

welches gemeiniglich dem Priesterstaate von Meroë geschenkt wird, zuschreiben und sie etwa als die Vorstufen der ägyptischen Kunst darstellen. Sie fallen im Gegentheile in eine sehr späte Zeit, in den Beginn unserer Zeitrechnung, und tragen alle Spuren einer verfallenden Kunstweise an sich. Da gibt es zunächst mehrere Pyramidengruppen, bei Assur, Naga und Messura. Jene bei Assur werden bis zu 80 aufgezählt. Doch haben sie nichts, was sie mit den großen Pyramiden von Memphis vergleichen lassen könnte. Sie sind ungleich schlanker und niedriger (die höchste erhebt sich 80 Fuß) und mit einem Vorbaue in ägyptischem Style versehen, also eine Vermischung des Pyramiden- und Tempelbaues, was wohl als Zeichen eines desorganisirten Kunstgeistes gelten mag. Nach Norden zu wurden Ruinen bei einem Orte, der noch gegenwärtig Merawe heißt, dann bei Dongola, Nouri und Soleb entdeckt. Keine derselben bietet Eigenthümlichkeiten, welche ein längeres Verweilen bei ihnen rechtfertigten. Wir schließen daher diese Übersicht der ägyptischen Baumonumente, um nun zu ihrer ästhetischen Würdigung überzugehen.

Zwölfter Brief

Ägypten. Die Kunstbedeutung der ägyptischen Architektur. Das Einschachtelungssystem. Der Zusammenhang mit der religiösen Anschauung und dem Cultus. Die Säulenformen. Ornamente.

Fragen wir nun nach gewonnener Anschauung der geographischen Vertheilung der ägyptischen Monumente, um ihre Schönheit, um ihre ästhetische Bedeutung, so gerathen wie nur allzuleicht in die Gefahr, uns in subjective Betrachtungen zu verlieren und durch das Anlegen eines fremden, ungehörigen Maßstabes dem ägyptischen Kunstgeiste nahe zu treten. Wir können nicht anders, als auf die kalte Bewunderung des massenhaften Reichthumes der Bauwerke, auf die Anerkennung des ernsten, ausdauernden Fleißes, welcher dabei waltete, uns beschränken. Eine Erwärmung und Erhebung unseres ästhetischen Sinnes, eine lebendige Freude verspüren wir nicht, und selbst das bloße Interesse schwindet gewaltig zusammen, wird es durch keine anderen als ästhetische Stützen gehalten. Wessen Kunstsinn für die nackten Pyramiden glüht, der muß wohl auch an stehenden Sumpfgewässern poetischer empfinden, als am lebendigen, rasch bewegten Bache. Und selbst der Schauer, mit welchem uns die Größe

der Pyramiden erfüllen soll, ist nicht so stichhaltig, als man gewöhnlich meint. Erinnern wir uns, daß das Material zur Cheopspyramide winzige Thierchen hergegeben haben, Individuen aus der Klasse der Rhizopoden, oder Wurzelfüsser, daß sie aus linsenförmigem Nummulitengesteine erbaut worden, welches auch die Pyrenäenkette gebildet, so haben wir wohl keine Ursache, von der Kolossalität der Pyramiden als eines Menschenwerkes besonders rühmenswerth zu denken. Was ist ihre Größe, verglichen mit der Größe der Thiermassen, welche früher den Raum ausfüllten, den jetzt die Pyramidenquadern einnehmen? Und auch die übrigen Tempel. Sie sind zwar reicher, lebendiger, organischer als die Pyramiden; uns erscheinen sie aber dennoch seelenlos und einem unbekannten Gotte geweiht, unserem Gefühle widerstrebt ebenso sehr das Äußerliche der Anordnung, die nackte Aneinanderhäufung der verschiedenen Anlagen und Gebäude, wie das Unscheinbare, Dunkle, Geheimnißvolle der eigentlichen Tempelstätte. Ist dieß aber der richtige Standpunkt für die Beurtheilung der ägyptischen Monumente? sollen wir die Gefühlsweise der Ägypter verdammen, weil sie unserer Art zu schauen und zu fühlen widerspricht? ist sie auch für die Ägypter werthlos, weil wir dieselbe für unser ästhetisches Bedürfniß nicht verwerthen können?

Es gibt da keinen anderen Ausweg, als das Festhalten an dem nothwendigen Übergange des ästhetischen Interesses in das culturgeschichtliche. Daß die ägyptische Kunst zunächst nur ein culturgeschichtliches Interesse in uns weckt, und wir in ihr nicht ewig ideale Formen, sondern die Denkmäler einer bestimmten, vergangenen Bildung erblicken, ist zweifellos wahr. Darin liegt aber nichts Herabwürdigendes für die ägyptische Kunst, und auch nichts Besonderes, was nur ihr und keiner anderen Kunstübung eigenthümlich wäre. Es ist das Schicksal eines jeden Kunstkreises, daß er im Laufe der Zeiten seine ursprüngliche Lebendigkeit, den Zusammenhang mit dem Volksbewußtsein verliert und aufhört, zuerst thätig geübt und dann auch unmittelbar verstanden zu werden. Anfangs ein Weckmittel frischer geistiger Erhebung und volksthümlicher Begeisterung, wird er zuletzt ein Gegenstand abstracter gelehrter Untersuchungen. Wirkte er früher ästhetisch, so ist er jetzt nur noch ein historischer Stoff. Statt aber in dem allmäligen Absterben der einzelnen Kunstkreise, in dem Nachlassen ihres ästhetischen Reizes, in ihrer Unverständlichkeit für fremde Räume und Zeiten den Grund zur geringeren Werthschätzung des Kunstlebens zu finden, setzen wir gerade in dieses endliche Leben der Kunst den Beweis ihres tiefen Einflusses, ihrer hohen Bedeutung für das Völkerbewußtsein. Wäre irgend ein Kunstkreis so abstract geartet, daß er für alle Zeiten und Räume gleich gut paßte, überall die gleiche Nähe

(oder vielmehr die gleiche Entfernung) zu den lebendigen Interessen des Volkes bewahrte, so würde er damit auf einen tieferen, bestimmenden Einfluß auf das eigene Volk verzichtet haben. Ein Zuschnitt, der für alle Größen paßt, paßt für keine recht. Dagegen macht es gerade der innige Zusammenhang der Kunst mit der Naturumgebung und der Geschichte begreiflich, ja nothwendig, daß sie ein beschränktes Dasein führt, daß ihre unmittelbare Bedeutung schwindet, sobald die allgemeine Culturstufe, welcher sie angehört, ihre geschichtliche Entwickelung vollendet hat. In ähnlicher Weise sind ja auch die wichtigsten Culturpflanzen im Raume eingeengt und in ihrer Verbreitung beschränkt, und erlangen nur dadurch, daß sie an diesen Boden gebannt sind, ihre große culturgeschichtliche Bedeutung, wogegen gerade Gestrippe und Unkraut aller Orten zu finden sind, überall die Bedingungen ihrer Existenz besitzen.

Wir geben daher die ästhetische Langweile, welche die ägyptische Kunst gegenwärtig erregt, bereitwillig zu, und könnten uns im Interesse eines thätigen Kunstlebens nur freuen, wenn unsere Zeit die Willfährigkeit, in den ästhetischen Formen aller Zeiten zu Hause zu sein, in noch höherem Grade verlöre und intoleranter, einseitiger in ihrer Gefühlsweise würde; wir verlangen im Gegentheile, daß man ihren localen Charakter, ihre locale Bedeutung keinen Augenblick vergesse, diese aber in ihrer ganzen Tiefe auffasse. Ja, die ägyptische Kunst ist durchgängig locales Erzeugniß, sie konnte ihre Stoffe und ihre Formen nur auf diesem und keinem anderen Boden erhalten, konnte nur in dieser engen Culturlandschaft, wo schmale Hügelrücken den Tod und das Leben von einander trennen und alle Lebensbeziehungen im Nilflusse ihren absoluten Mittelpunkt finden, erstehen; in dieser Einschränkung jedoch auf bloß locale Geltung muß man wieder sagen, daß sie für das Dasein des ägyptischen Volkes eben so nothwendig sei, wie das materielle Nilwasser. Der Gewalt des Naturelementes blind anheimgegeben, ohne Mittel, dieselbe in reeller Weise zu brechen, wie es wohl dem Meeranwohner gestattet ist, und trotzdem durch die eigenen geistigen Regungen gebannt, keine fremde Gewalt zu dulden, galt es zunächst, ihr Wesen durch Verschlingung mit dem eigenen sich näher zu bringen, sich auf einen gemeinsamen Boden zu stellen und dann eine solche Geistesbeschaffenheit sich anzueignen, daß das Naturelement nun nicht mehr als ein fremdes, sondern als ein verwandtes und befreundetes erschien. Dieß letztere wurde die Aufgabe der Kunst. Sie ist eben so sehr Product, wie nothwendige Reaction gegen die Natureinflüsse. Geboren aus der Anregung, welche die Naturumgebung bietet, angelehnt an den religiösen Ideenkreis, welcher die gewaltigen Äußerungen der Natur auf gemeinschaftliche Gründe mit dem inneren geistigen Leben zurückführt,

schafft die Kunst eine neue Welt, welche nach beiden Seiten hin befriedigt, in ihrem Ursprunge dem Streben nach selbstständiger Freiheit genugthut, in ihren Formen der äußeren Natur ihr volles Recht widerfahren, den Anwohner in der letzteren nun wie in seiner Heimat sich wohnlich fühlen läßt.

Wir haben es hier zunächst nur mit der ägyptischen Architektur zu thun. Die Analogien, welche zwischen den schrägen Tempelmauern und den Naturfelsen, zwischen den Lotoskelchen an den Säulenkapitälern und der Nilflora aufgefunden worden, sind als blos äußerliche Beziehungen wenig bedeutend, desto wichtiger erscheint uns die von allen Reisenden beobachtete Wechselwirkung zwischen der Architektur und den Luftphänomenen, so daß jene durch das glanzvolle Licht des ägyptischen Himmels auf das wirksamste gehoben wird und die vollkommenste Übereinstimmung mit der natürlichen Farben- und Linienwelt aufweist. Es ist dieß ein neuer Beweis von dem instinktmäßigen Drange, die Einheit zwischen der inneren und äußeren Natur durchzuführen und eine harmonische Gefühlsweise nach allen Seiten hin zu wecken. Die Phantasie schmiegt sich an das bildende Princip der äußeren Natur an, und verleiht demselben wieder ihrerseits den Schein, aus dem inneren Geiste geboren zu sein, kräftigt durch das Verwandte, Harmonische ihrer Gestalten das Verständniß, die Liebe zur Naturumgebung. Die Übereinstimmung geht aber noch weiter und erstreckt sich auf die gesammte ägyptische Weltanschauung, deren letzte Wurzelfasern dann freilich abermals in die äußere Natur sich verlieren. Wiederholen wir mit wenigen Worten im Geiste die Anlage der ägyptischen Tempel, wie sie schon Strabo geschildert, und noch heutzutage zahlreiche Ruinen übereinstimmend bekunden. Auf der gepflasterten Tempelstraße, zu beiden Seiten durch Sphinxkolosse begrenzt, durch mehrere Thore, wie unter Triumphbogen hindurch, gelangen wir nach längerem Wege zum Tempel. Die Rücksicht auf den in langsam gemessenem Schritte dem Gotte nahenden Pilgerzug, die Beziehung auf die landesüblichen Processionen bietet sich bei der Betrachtung der Tempelstraße als ihre Hauptbestimmung von selbst dar. Wir stehen vor der Tempelfaçade. Dieser Vorbau, aus zwei thurmartigen Flügeln (im Grundrisse viereckig, nach oben zu pyramidalisch verjüngt, also schräge gebaut) und der zwischen diesen eingeengten Thüre gebildet, das Massive der Anlage durch die höchst einfache Ornamentirung und Gliederung keineswegs aufgelöst, — die sogenannten Pylonen verdecken und verbergen vollständig den eigentlichen Tempel, dessen Construction sich nirgends in der äußeren Architektur auch nur in der leisesten Spur angedeutet findet, wie denn überhaupt äußere und innere Architektur hier noch in keine Wechselbeziehung treten, gleichgiltig neben einander verharren. Der Vorbau, wohl wieder mit

Rücksicht auf die nahende Procession, welcher der Zutritt zum geheimnißvollen Gotte selbst verwehrt blieb, ist das imposanteste, mächtigste Glied des ganzen Baues. Hinter den Pylonen, noch immer mit genauer Vorzeichnung des Weges, welchen die Procession einzuschlagen hat — die mittleren Säulen stehen weiter von einander und sind auch sonst noch als Spaliere charakterisirt — liegen zuerst Säulenhöfe und bedeckte Säulenhallen, dann verengt und erniedrigt sich plötzlich der ganze Raum und weist eine Vielheit hinter und nebeneinander gelegener, architektonisch unbedeutender Zellen und Gemächer auf.

Was uns zuvörderst an den ägyptischen Tempelbauten auffällt, ist nebst dem Vorherrschen der äußeren Architektur das mit Rücksicht auf spätere Bauformen allerdings bemerkliche unorganische Nebeneinander der einzelnen Tempeltheile, die Unmöglichkeit, das Ganze einem allgemeinen Grundgesetze unterzuordnen, auf bestimmte, absolut herrschende Grundformen zurückzuführen. Da lassen sich weder bestimmte Verhältnisse angeben, noch aus dem Dasein eines Baugliedes die Nothwendigkeit anderer beweisen und erklären, noch ist irgend ein Centrum vorhanden, welches die übrigen Tempeltheile beherrschte, an welches sich die letzteren anschlößen, von welchem aus sie ihren Ausgang nähmen. Ganz richtig hat man von dem Einschachtelungssystem in der ägyptischen Architektur gesprochen, und ohne alle Übertreibung läßt sich behaupten, daß der Anblick eines Tempeldurchschnittes an auseinander gezogene Schubladen mahne, und in jedem Augenblicke zu erwarten stehe, sie würden zusammen geschoben werden, so nüchtern wirkt die regelmäßige Verringerung der Dimensionen nach innen zu, die Abnahme aller architektonischen Bedeutung, je näher man an das eigentliche Heiligthum tritt. Die Erklärung für diese Eigenthümlichkeiten bietet die ägyptische Weltanschauung, der herrschende religiöse Dienst.

Mag auch, was gegenwärtig für das speculative System der Ägypter ausgegeben wird, nicht immer mit dem lebendigen Volksglauben zusammenfallen, und dieser statt der auf- und niedersteigenden, hierarchisch geordneten Götterreihen nur selbstständige Localgötter gekannt haben, gemeinsam mit jenen war doch auch den letzteren der Mangel an subjectiver Beseelung, die Sprödigkeit, in rein menschlichen Formen aufzugehen. Es waren vergötterte Theile der materiellen Natur, unpersönliche Sachen-Geister. Damit hängt die Richtung des Gottesdienstes und weiter die Gestalt der Tempel zusammen. Dem menschlichen Wesen fremd, verwehren die Götter, daß das menschliche, geschlossene Haus zur Grundform des Tempelbaues gewählt werde, ihr Naturcharakter, ihre räumliche Natur offenbart sich auch in dem räum-

lichen Nebeneinander der Tempelarchitektur, wie in der Gestalt des Cultus, welcher vorzugsweise auf äußeres Schaugepränge in Processionen hinausläuft. Für dieses aber eignen sich die ägyptischen Tempel mit ihren langgedehnten Zugängen und hervorragenden, mächtigen Portalen, mit der bis in das Innere der Säulenhalle fest markirten Pilgerstraße ganz vortrefflich. Wie die nur äußerlich zusammenhängende räumliche Ausbreitung der Tempelanlage, an landschaftliche Formen erinnernd, dem Wesen der Götter, wie die Form der Schauwand, welche die zuerst in das Auge fallenden Pylonen mit ihren Sculpturen an sich tragen, dem Charakter des Cultus entspricht, so herrscht auch eine enge Analogie zwischen der geheimnißvollen Natur der Götter und der tiefen Verborgenheit des Heiligthumes. Nur freilich knüpft sich an dieß Verborgene und Verhüllte der Mangel an jeglicher architektonischer Bedeutung. Vielleicht ist ein Rückschluß erlaubt, daß auch hinter dem geheimnißvollen Wesen der Götter keine besondere Bedeutung lausche, und sie nur deßhalb so mysteriös und unergründlich erschienen, weil an ihnen — nichts zu ergründen ist. Wichtig ist noch eine andere Beziehung, welche zwischen der Anordnung und Gliederung der Tempel und den religiösen Verhältnissen der Ägypter obwaltet. Wir finden nämlich an den ägyptischen Tempeln den einen vorderen Theil für den Volksgebrauch eingerichtet, für die Zwecke des populären Cultus bestimmt, dann ohne allen tieferen Zusammenhang an diesen Theil das Heiligthum des Gottes angerückt. Dieses hat mit dem auch für das profane Volk offenen Tempeltheile nichts zu schaffen, besteht für sich und erscheint als das ausschließliche Eigenthum der Priester. Sollte diese Trennung, dieß unorganische Aneinanderschieben der einzelnen Tempeltheile ganz zufällig, sollte es nicht in dem Verhältnisse der Priesterkaste zum Volke, in der geistigen Absperrung des letzteren von dem tieferen religiösen Inhalte begründet sein? Wir wollen damit nicht sagen, die Beschränkung des Volkes auf die Vorhallen der Tempel sei symbolisch zu deuten und zeige sinnbildlich dar, wie ihm auch sonst noch in allen übrigen Verhältnissen der Zugang zum Heiligthum des Lebens — und dieß ist die freie Selbstbestimmung — verwehrt worden, welche Bestimmung die Priesterkaste ihre Sorge sein ließ; solche Spitzfindigkeiten waren der ägyptischen Kunst völlig fremd. Wohl aber läßt sich behaupten, daß die Gefühlsweise, welche sich in der religiösen Sphäre überhaupt geltend machte, auch auf die Architektur Einfluß nahm, daß die Trennung, die dort zwischen der Priesterschaft und dem Volke herrschte, und die Scheidung, welche wir hier an der Tempelarchitektur bemerkten, auf gleichen geistigen Eigenthümlichkeiten beruhen — mit einem Worte, daß die Architektur ein Moment des allgemeinen Nationallebens

bilde, und in ihrer Grundlage auf dieses zurückgeführt werden muß. Hierher gehört auch das Ernste, würdevoll Gemessene, Sichere im ästhetischen Eindrucke der Architektur. Auch hier haben wir es nicht mit absichtlichen Allegorien zu thun und müssen den Verdacht zurückweisen, als habe der klügelnde Verstand an der Stelle der Phantasie den Tempelbau geleitet; dennoch können wir nicht umhin, zu bemerken, daß das Schräge an den Tempelmauern, die einfachen, schweren Verhältnisse, das Abgegrenzte der Pilgerstraße bis in das Innere der Vorhalle, das scharfe Abstecken des Weges für die Processionen, die Anordnung der Säulenreihen und der Säulenabstände, das Führen des Pilgers auf einem langen, aber sicheren Wege bis in die Nähe des Heiligthumes, wo dann der Priester statt seiner das Amt waltet, in merkwürdiger Weise der Lebens-Anschauung entspricht, welche wir oben als eine streng abgemessene und abgezirkelte, ernste, bei aller Würde schwerfällige kennen gelernt haben. Endlich haben wir noch an die Verwandtschaft zu erinnern, welche sich für das Auge des Beschauers zwischen der Einförmigkeit in der Gliederung und Ornamentirung und der monotonen Nillandschaft, zwischen den mannigfachen Säulenformen, dem unorganischen Charakter der Architektur und dem Naturprincipe in der allgemeinen Anschauungsweise der Ägypter aufbaut.

Im feinen Linienspiele der Ornamente, unbehindert von statischen Gesetzen und den Regeln der Zweckmäßigkeit, gibt sich die Richtung der Volksphantasie am deutlichsten kund. Die Kunst der Ornamentirung ist eben so verschieden, als die einzelnen Volksgeister mannigfach sind, sie schweift in das Ungebundene und Regellose, wenn die Phantasie des Volkes im Nebelhaften sich verflüchtigt, sie ist maßvoll, klar und einfach, wenn auch der Volksgeist am Gesetzmäßigen festhält, sie wird schwulstig im Oriente, sie erfährt eine freiwillige Beschränkung, zeigt einen plastischen Charakter in Griechenland, und wird träumerisch und sinnig im Mittelalter, sie macht überhaupt alle Wandlungen durch, welche wir an der Phantasie der Menschheit im Laufe der Zeiten, je nach den verschiedenen Organen, in welchen sich dieselbe verkörpert, erblicken, und könnte mit gleichem Erfolge als Handhabe benützt werden, um an ihr die historische Entwickelung des menschlichen Kunstgeistes darzustellen, als es die riesigsten Baudenkmäler, die hervorragendsten Gebilde der plastischen Kunst thun.

Daß die Kunst der Ornamentik in Ägypten keine reichen Blüthen trieb, begreift sich bei der wenig heiteren, schwerfälligen Anlage des ägyptischen Geistes, bei der engen Grenze, die allem Leichten und Spielenden hier gesteckt ist, bei der Absichtlichkeit, mit welcher auch in

der Kunstübung vorgegangen wird, bei dem Übergewichte, welches das Massenhafte, Ungegliederte hier erringt. Daß weiter die Motive für die Ornamentik unmittelbar den Naturgebilden des Nilthales entlehnt werden, bedarf bei der bekannten Beherrschung der ägyptischen Cultur durch die Naturumgebung, bei dem localen Charakter derselben eben auch keines weit ausgesponnenen Beweises.

Die Gliederung der Pylonen ist die einfachste, die man sich denken kann. Um den Charakter einer Schauwand, welchen die Pylonen mit ihren Sculpturreihen übereinander zeigen, recht deutlich hervortreten zu lassen, sind die Mauern von Rundstäben wie von Rahmen eingefaßt, auf welchen oben als Abschluß eine Hohlkehle, und auf diesen ein einfacher Kranzleisten ruht. Ein gleiches Gesims ziert auch die rechtwinklig gebildete Thüre, über welcher überdieß regelmäßig noch das Wahrzeichen des geflügelten Eies angebracht ist. (Voit's Denkm. A. V. 12.) Gehen wir nun nach dem Inneren der Tempelanlage, so zeigt sich das Gebälke gänzlich schmucklos, dagegen weisen die Säulenformen die größte Mannigfaltigkeit, gleichzeitig aber auch die größte Regellosigkeit auf. Es gibt in Ägypten keine Säulenordnungen, wie in der griechischen Architektur, die Säulen stehen dort in keiner organischen Verbindung mit den übrigen Baugliedern, offenbaren kein Gesetz weder in ihren Verhältnissen, noch in ihren Formen, ja vielfach ist nicht einmal der Gedanke des Tragens und Stützens, der ihnen doch zu Grunde liegt, deutlich ausgesprochen. Wenigstens lassen sich die Zwischenmauern, die oft von einer Säule zur anderen gezogen sind, einzelne Formen der Kapitäler, die häufig vorkommende Zusammenziehung des Säulenschaftes an der Basis, wo er gerade am kräftigsten und stärksten erscheinen sollte, nicht vom ästhetischen Standpunkte vertheidigen, noch weniger wird der statische Charakter der Säule durch die unverhüllte Nachahmung der Pflanzenformen gehoben, oder auch nur, daß die Ägypter denselben in vollkommener Weise verstanden hätten, dargethan.

Von den drei Bestandtheilen der Säule kehrt die Basis, eine kreisrunde Scheibe oder Plinthe, in der gleichen Form am regelmäßigsten wieder, verschiedenartiger ist schon der Schaft gestaltet, noch mannigfacher erscheint das Kapitäl. Vertikale Einschnitte, die Auflösung des runden massiven Stammes in Stäbe verleihen dem Schafte eine rohrbündelförmige Gestalt, doch wird die aufsteigende Tendenz der Kannelirung durch die breiten horizontalen Bänder wieder aufgehoben, welche sich um den Schaft herumziehen, und sie verliert sich dort völlig, wo ein Theil des Schaftes glatt erscheint, der obere und untere (mit zwischenliegenden Bändern) mit Hieroglyphen verziert ist. Die Kapitäler, ohne Rücksicht

auf ihre architektonische Bedeutung ornamentirt, lassen sich schwer in Ordnungen unterbringen, oder systematisch zusammenfassen. Die eine Gattung z. B. dem offenen Blumenkelche entlehnt, nach oben ausladend, zeigt wieder unter sich den mannigfachsten Wechsel im Blätterschmucke, und kann bald auf die Lotosblume, bald auf die Palme, bald auf andere Pflanzen bezogen werden. Hier umgeben gefiederte Blätter den Kelch in seiner ganzen Höhe, dort sind sie dicht gedrängt in Reihen übereinandergestellt, oder Blüthen und Blätter wechseln, kleinere Kelche gehen aus größeren hervor, Blätterscheiden entsprießen Blumenstängel u. s. w. Neben diesen Kelchkapitälern gibt es noch andere, welche in ihrer Form der ersteren — und dieß nicht zu ihrem Vortheile — entgegengesetzt, unten ausladen, oben abnehmen und wie zum Schlusse sich neigen. Sie wurden bald mit einer Frucht, bald mit einer noch ungeöffneten Knospe oder Samenkapsel verglichen, mahnen aber auch an henkellose Gefäße. Als Ornament sieht man an denselben an einander geschobene Prismen oder horizontale Bandstreifen, mit Reliefs bedeckt. Theils in Verbindung mit dem Kelchkapitäle, theils selbstständig kommt eine dritte Kapitälform vor, das sogenannte Maskenkapitäl. Es erhebt sich nämlich über dem Kelche noch ein Würfel, welcher auf allen vier Seiten einen weiblichen Kopf mit herabfallendem Priesterschleier trägt und überdieß noch auf sich einen Aufsatz mit dem Bilde einer verkleinerten Tempelfaçade ruhen hat. Oft fällt aber auch der Kelch fort, die Masken erheben sich unmittelbar aus dem obersten Theile des Schaftes und tragen dann einen in vergrößertem Maßstabe gearbeiteten Würfel mit der Tempelfaçade. (Voit's Denkm. V 23—30). Außer den eben angeführten Säulen- und Kapitälformen gäbe es noch mehrere andere zu erwähnen z. B., die sonst an die dorische Form mahnende, aber kapitällose Säule, die Säulen, an deren oberstem Schaftende Stierköpfe vorstehen, dann eine Spielart der Maskenkapitäler, wo nämlich aus dem Kelche ein hoher Würfel hervorragt, an dessen vier Seiten je eine kleine, zusammengehockt sitzende, wanstige, bärtige Gnomengestalt, angeblich der Gott Typhon, angebracht ist u. s. w.

Nicht immer werden Rundsäulen als Stützen angewendet, beinahe eben so häufig erblicken wir auch Pfeiler, an welchen die bekannten Kolossalstatuen, doch nicht als Träger, sondern nur äußerlich als Schmuck angelehnt, vortreten. Ihre Gestalt ist bereits früher an einzelnen Beispielen aufgewiesen worden; auch der Eindruck, welchen sie auf die an ihnen wie an Reihen von Tempelwächtern vorüberschreitenden Pilgerschaaren ausüben mußten, die Empfindung in gänzliche Selbstvergessenheit versunkener, erhabener Ruhe, welche sie weckten, ist ohne Mühe begreiflich.

Mit diesem Charakter absoluter Unbeweglichkeit und starrer Größe ist es vollkommen vereinbar, und es beweist zugleich den Sinn für Harmonie, die Einheit des Gefühles bei den ägyptischen Künstlern, daß sich die an den einzelnen Statuen bemerkbare Einförmigkeit auch in den Reihen fortsetzt, keine anders und von den übrigen verschieden gebildet wird, an die Stelle der Mannigfaltigkeit, wie sie die Säulen, sowohl einzeln, wie als Reihen offenbaren, die strengste Gleichförmigkeit tritt. Während sich an den Säulen der Reichthum der Pflanzenformen wiederholt, und selbst in der Aufeinanderfolge der Säulen ein Wechsel der Gestaltung bemerkbar wird, so zeigt sich hier überall der gleiche Typus festgehalten. Dieß erklärt sich aus dem architektonischen Principe, welches den Kolossalstatuen zu Grunde liegt. An sich schon ist die ägyptische Plastik durch Individualität nur wenig ausgezeichnet und starre, typische Einförmigkeit vorherrschend, wie erst hier, wo thatsächlich durch den Ort der Aufstellung, die Bestimmung der Statuen eine gewisse schematische Behandlung angezeigt ist, und auch eine in höherem Grade individualisirende Kunstweise mit allgemeinen — einförmigen Gestalten sich begnügt hätte. Außerdem kann man noch diese absolute Monotonie und Regelmäßigkeit der Kolossalstatuen mit Schnaase durch die Beziehung auf das Starre, Gezwungene im wirklichen Leben der Ägypter, wo aller natürliche Fluß schwindet und nur die blinde Unterwerfung unter das einförmige Gesetz gilt, erläutern, wenn man nur nicht sofort auf allegorische Deutungen verfällt, und in den Kolossen etwa mit Absicht gebildete Vorbilder für das Verhalten der Individuen in der Wirklichkeit vermuthet.

In der angegebenen Weise sind alle größeren Tempel der Ägypter gebildet. Eine Ausnahme davon bilden kleine Nebengebäude in der Nähe größerer Tempel, besonders in Oberägypten bei Philä, Elephantine, Edfu vorkommend und wegen der häufig hier als Säulenkapitäl angewendeten Typhonsbilder dem Gotte Typhon als besondere Cultusstätte zugesprochen. Die schrägen Außenmauern schwinden, auch das Aneinanderschieben zahlreicher Tempeltheile, Höfe, Hallen, Kapellen und Zellen hört auf, das Ganze hat mehr das Aussehen eines geschlossenen Hauses und erinnert im Grundrisse wenigstens an griechische Tempelbauten. Das Innere enthält zwei bis drei aufeinander folgende Gemächer und ist außen von einem Säulengange umstellt. Doch ist der letztere an den Ecken, wo Mauerpfeiler vortreten, unterbrochen, die Säulen unter einander bis zur halben Höhe durch eine Mauer verbunden, die Abstände zwischen ihnen an den Schmalseiten größer als an den Langseiten. Die Bedachung ist die allgemein übliche flache. Man hat diese Typhonien nicht selten als Nachahmung griechischer Bauten ausgegeben. Ist dieß der Fall, dann

ist die Nachahmung schlecht gelungen und gerade die eigenthümliche Schönheit der griechischen Architektur verloren gegangen. Allerdings dürften sie aber in eine spätere Zeit fallen, als die großen charakteristischen Denkmäler Ägyptens. Übrigens ist die Verschiedenheit, die sie vor den letzteren auszeichnet, nicht weit, ihre Bedeutung an sich nicht groß genug, daß das oben beschriebene Bausystem der Ägypter durch sie etwas von seiner Allgemeingiltigkeit einbüßte. Strabo würde das Verdammungsurtheil, welches er vom griechischen Standpunkte über die ägyptische Architektur fällt, wahrscheinlich auch auf sie ausgedehnt haben, wie wir dieselben mit allem Fug und Recht der echt ägyptischen Kunst einordnen und ihnen den gleichen ästhetischen Charakter wie den übrigen Bauwerken zuschreiben.

Dreizehnter Brief.

Ägypten. Plastik und Malerei. Schlußbemerkungen.

Es hätte eines anderen Landes, einer anderen Religion, einer anderen Bildung, als Ägypten darbietet, bedurft, um eine Plastik an den Tag zu fördern, wie sie etwa dem griechischen Meißel entsprungen, oder um der Kunst der Malerei jene Vollendung zu verleihen, welche wir an den Malerwerken des Mittelalters zu schauen gewohnt sind. So hoch dürfen wir unsere Erwartungen nicht spannen; eingedenk vielmehr des verhältnißmäßig geringen plastischen und malerischen Gehaltes in der ägyptischen Weltanschauung, eingedenk der Beschränkung jener beiden Künste durch Zeit und Raum, wodurch der gesammte Orient mit Ägypten von dem Schauplatze ihrer eigentlichen Entwicklung ausgeschlossen und auf die Ausbildung einer selbstständigen Architektur verwiesen worden, müssen wir an sie bloß den Maßstab eines architektonischen Beiwerkes anwenden.

Wir reden nicht von den anderen Bedingungen, deren die Plastik und Malerei zu ihrer Blüthe bedürfen, welche Beschaffenheit Licht und Luft, und Landschaft an sich tragen, in welche Formen die Sitte sich kleiden, welcher Art der Cultus sein müsse, um Auge und Geist für die plastische und malerische Schönheit empfänglich zu machen; eines ist gewiß, daß das individuelle Leben sich frei herumtummeln, Charaktere sich selbstständig herausarbeiten, Seelenregungen sich offen äußern müssen, soll die Kunst der Plastik und Malerei eine nationale Existenz finden. Wo

war aber für das erstere in Ägypten Raum? Wie hätte sich hier die Selbstgewißheit, die unbefangene Sicherheit entwickeln können, welche wir am plastischen Ideale bewundern, hier, wo aller Selbsttrotz sich machtlos an den äußeren Gewalten brach und alle Freude vom Dasein gewichen war, oder wie das innere Gemüthsleben in reichen Strömen fließen, die unendliche Fülle von Seelenregungen im Leiblichen malerisch durchscheinen, wo alles Eigenthümliche, Subjective durch äußere Satzungen und starre Regeln so knapp beschnitten und auch der Zwiespalt des Geistes in gemüthsloser Weise versöhnt wird.

Auf der anderen Seite aber darf man auch nicht von der ägyptischen Plastik und Malerei gar zu gering denken und verwöhnt durch die häufige Anschauung, welche uns von denselben gerade in den geistlosesten, bloß handwerksmäßig durchgeführten Beispielen, in Hieroglyphentafeln und Mumiensärgen geboten wird, die ägyptische Kunst in Bausch und Bogen verdammen. Abgesehen von den vielen anerkennenden Berichten ägyptischer Reisender, auch wenn wir die Hälfte ihres Lobes auf die Rechnung ihres natürlichen Enthusiasmus für das mit so vieler Mühe und so großer Gefahr Erforschte setzen, beweisen auch die im brittischen Museum aufgestellten Sculpturwerke einen nicht gewöhnlichen Grad von Kunstübung, einen scharfen Sinn für Auffassung des Charakteristischen. So ist es z. B. außer allem Zweifel und wird auch durch den Ausspruch eines gewiegten Kunstforschers bestätigt, daß zwei daselbst aufbewahrte Kolossalstatuen, Ramses und Phthamenoph überschrieben, Porträte sind, und es ist weiter die Porträtähnlichkeit so scharf ausgeprägt, daß sich in denselben unschwer Vater und Sohn erkennen lassen; es ist ferner in einem zur ersteren Statue gehörigen Arme „eine gewaltige, gesunde Kraft ausgedrückt und derselbe mit einer Kenntniß in Angabe der Sehnen und Muskeln gearbeitet, wovon die gewöhnlichen Denkmäler ägyptischer Sculptur nichts ahnen lassen.“ Über die Trefflichkeit ägyptischer Thierbilder herrscht seit lange nur eine Stimme und um auch das Vorurtheil in Bezug auf die Malerei zu beseitigen, so sei hier nur eines Gemäldes im brittischen Museum, eine Kuhheerde darstellend, erwähnt, wo „in den helleren Tönen des Bauches und der Schulterblätter ein Bestreben, durch Farben abzurunden“ sich zeigt, sowie einzelner im Louvre bewahrter und durch ihre bessere Modellirung ausgezeichneter Köpfe. Die Verwandtschaft mit den altchristlichen Mosaiken und byzantinischen Schildereien, welche Waagen aus der ägyptischen Kunst im Allgemeinen herausfühlte, wird bei den letzteren zur buchstäblichen Wahrheit. Überhaupt ist die Zeit für ein abschließendes Urtheil über die Bedeutung der ägyptischen Plastik und Malerei noch nicht gekommen. Man weiß, welchen ausgedehnten

Gebrauch die Ägypter von diesen beiden Kunstgattungen gemacht, wie das Relief bei ihnen die Stelle des architektonischen Ornamentes eingenommen, wie sie alle Wände und Bauglieder an allen Tempeln mit plastischem Schmucke bedeckt und vielleicht mehr gemeißelt, als alle Völker nach ihnen zusammengenommen. Wie wenig ist im Verhältniß zu diesem unübersehbaren Reichthume uns bekannt geworden, ein wie viel geringerer Theil davon ästhetisch untersucht worden. Ob sich nicht verschiedene Stylarten entwickelt, ob die historischen Darstellungen von den kirchlichen Bildern nicht nur dem Stoffe, sondern auch der Form nach sich scheiden, wer kann darüber Auskunft geben? Wir sind auf einige wenige Bemerkungen über die technische Fertigkeit, die anatomische Richtigkeit, die üblichen Größenmaße verwiesen, besitzen ein höchst unvollständiges Verzeichniß der Stoffe, eine noch unvollständigere Charakteristik der Formen und haben kaum über etwas Anderes eine vollkommene Gewißheit als über das Princip der bildenden Künste in Ägypten.

Dieses Princip haben wir bereits oben angegeben, als wir die ägyptische Plastik unter die Kategorie architektonischen Beiwerkes brachten. Nun freilich, absolut giltig ist diese Bezeichnung nicht. Sie paßt z. B. nur halb auf die freistehenden Statuen, die in keiner unmittelbaren Verbindung mit der Wandfläche stehen. Doch auch hier ist das Vorwalten architektonischer Behandlung unverkennbar. Wir finden dieselbe in dem Mangel freier Individualität, die sich nicht allzustrenge an das Geradlinige, Symmetrische bindet, eine größere Bewegung des Leiblichen nicht scheut, und für das letztere den vollkommenen Ausdruck eines bestimmten geistigen Zustandes zur Hauptbedingung macht, wir finden sie in der Anwendung abstrakter Zahlenverhältnisse, in der Feststellung eines mathematischen Kanons, wir finden sie selbst in der Vorliebe für das Kolossale, welches mit dem allgemeinen, typischen Charakter der Statuen trefflich zusammengeht, und endlich auch in der regelmäßig wiederkehrenden Wiederholung eines Steinbildes in Statuenreihen, in der Vervielfältigung eines Exemplars und Aufstellung als Gliedes in einer Allee von Bildsäulen, wodurch jede einzelne ihre Selbstständigkeit verliert und nur noch als Grenzstein, Wegschranke, Pfeiler u. s. w. gilt.

Man denke sich die ägyptischen Kolossalstatuen auf ihrem gewöhnlichsten Standorte, entweder als Sphinxalleen vor den Pylonen, oder an dieselben in sitzender Stellung angelehnt oder an den Pfeilern in langen Reihen vortretend u. s. w., man führe sich weiter den Eindruck, den diese Wächterschaaren, diese Urtypen strengster Abgezogenheit und passivster Ruhe auf die vorbeigehenden Pilger üben mußten, und auch im Geiste des Cultus üben *sollten*, in das Gedächtniß zurück. Man

wird dann eingestehen, erstlich daß die einzelnen Statuen, um den beabsichtigten Eindruck hervorzurufen, alle in ganz gleichmäßiger Weise gebildet und dann daß bei jeder einzelnen von dem eigentlichen plastischen Style abgegangen werden mußte. Das Auge sollte nämlich nicht bei ihnen verweilen, sie sollten nicht wie im Centrum stehen und einen von ihnen abhängigen Umkreis beherrschen, nicht den Sinn des Nahenden vom Tempel abziehen und auf sich festbannen. Diese bloß vorbereitende Stimmung ließ sich aber nicht erreichen, wenn jede Statue im Inhalte verschieden und auch verschieden geformt war, da dadurch der Blick stets auf ihnen haften bleibt und am ruhigen Vorwärtsschreiten gehindert ist. Die Gleichheit ist die Vermittlung zwischen den einzelnen Statuen, das Band, das sie als eine Reihe zusammenhält und schon für die einfache Anschauung den Beweis herstellt, daß sie nicht für sich, wie etwa griechische Götterbilder, gelten, sondern auf den Tempel als ihren Mittelpunkt sich beziehen. Dieß ist aber gerade auch das Wesen des Architektonischen, daß es die Idee zu keiner Bestimmtheit verarbeitet, eben so nur vorbereitend wie jene Kolosse wirkt und sich auf einen ihm äußerlichen Mittelpunkt bezieht, auf den Altar oder das Götterbild im Inneren — wie die Statuenreihen auf die Tempelfaçade. Wir hatten deßhalb allen Grund, die letzteren auf ein architektonisches Princip zurückzuführen. Ist es weiter einmal anerkannt, daß die Statuen keine Verschiedenheit an sich tragen sollen, so folgt daraus von selbst, daß sie auch keine bestimmten Situationen und Handlungen darstellen können, auf ganz allgemeine, abstracte Gestalten und eine schematische Behandlung sich beschränken müssen. Was hätte die zwanzigfache Wiederholung und Nebeneinanderstellung eines pfeilsendenden Gottes, einer dem Bade entsteigenden Göttin für einen Sinn, anderer zu noch größerer Individualität herabsteigender Darstellungen gar nicht zu gedenken? Es würde dadurch nur der Eindruck aufgehoben, welchen die ägyptischen Künstler mit ihren Werken beabsichtigt; diese wären nicht mehr ein bloßes Präludium, sondern eine selbstständige, nur immer wiederkehrende Melodie. Das Wesen, welches dem Gottesbilde in der Mitte des Tempels, dem Standbilde in der Nische frommt, paßt nicht für wegweisende Kolosse. Durch die vielfache Wiederholung ist die Gleichheit, durch die Gleichheit die starre Allgemeinheit, die geringe Lebendigkeit bedingt. An die Stelle des bewegten, höheren Lebens tritt die mathematische Regelmäßigkeit, die uns gleichfalls wieder in das Gebiet der vorzugsweise mathematischen Regeln unterworfenen Architektur zurückführt. Daraus erklärt sich die Aufstellung eines strengen Kanons für das Maß einzelner Glieder, deren Verhältniß zu einander schon voraus bestimmt war, das mechanische Ver-

fahren bei der Bildung der Kolosse, deren Größe und Verhältnisse man durch die Vervielfältigung einer bestimmten Grundeinheit erhielt; daraus erklärt sich auch das Stabile in der ägyptischen Plastik (auch die Stabilität ist der Architektur vor anderen Künsten eigenthümlich), und die Nachricht Platos, daß die Bildung der Formen nicht in der Willkür des einzelnen Künstlers gelegen habe, sondern durch eine göttliche Norm geregelt worden sei, daher denn auch die Werke der verschiedensten Zeitalter keinen erheblichen Unterschied an sich trugen; daraus erklärt sich endlich auch die Richtung auf das Kolossale, weil einerseits der Abgang jedes bestimmten Ausdruckes die Übersichtlichkeit überflüssig machte, welche nur innerhalb einer ziemlich enge begrenzten Größe möglich ist, und weil auf der anderen Seite wieder das architektonisch Bedeutsame nur durch eine gewaltige Größe hervorgehoben werden konnte. Die architektonische Schönheit duldet keinen verjüngten Maßstab. Geben wir nur das architektonische Princip der ägyptischen Plastik zu — und die Ägypter kannten nicht einmal einen erheblichen Unterschied zwischen Bauen und Meißeln, sie meißelten ihre Tempel und bauten ihre Statuen — so finden wir in ihr eine durchgehende Einheit, und wohl auch einen ästhetischen Reiz.

Noch viel leichter finden wir aus den Reliefdarstellungen das architektonische Princip heraus und zugleich daselbst die weitere Rechtfertigung unseres Ausspruches: die Plastik sei in Ägypten größtentheils architektonisches Beiwerk. Bekanntlich überragt bei den Ägyptern der Reichthum in Reliefs weit die Zahl der freistehenden Statuen, und im Gebiete des Reliefs selbst ist wieder jene Kunstweise die vorherrschende, welche man nach dem Vorgange französischer Archäologen basreliefs en creux, sonst auch Koilanoglyphen benennt. Während nämlich bei dem gewöhnlichen Relief die ganze Sculpturfläche aus der Wand hervortritt und diese nur als bloßer Hintergrund erscheint, ist hier das Relief vertieft in die Wand hineingegraben und selbst die höchsten Theile desselben nicht über die Wandfläche hinausgearbeitet. Während dort kein näherer Zusammenhang mit der Wand besteht, und diese nur als nothwendige materielle, sonst aber gleichgiltige Unterlage betrachtet wird, bleibt hier das Auge an der Wand festhaftend und diese das Übergeordnete, Bedeutendere. Dort sind die Reliefs bloß a n der Wand, hier in dieser selbst, dort sind die Reliefs selbstständig, hier von der Wand, wie von ihrer Substanz gar nicht abtrennbar. Daß die Ägypter bei dieser Anordnung der Reliefs ein architektonischer Geist leitete, liegt außer allem Zweifel. Wäre ihnen das Plastische zunächst und zumeist am Herzen gelegen, sie hätten gewiß die Schatten der Umrisse auf die Wand und nicht, wie es bei dem vertieften Relief der Fall ist, auf dieses selbst sich werfen, sie hätten das-

selbe einfach hervortreten lassen und nicht erst nachträglich seiner Unscheinbarkeit durch Färbung nachgeholfen, sie hätten sich nicht mit dem Eindrucke eines bunt durchwirkten Teppiches, woran die reliefbedeckten Wände erinnern, begnügt, weniger um die ununterbrochene Wandfläche, als um das kräftige und selbstständige Hervorheben der plastischen Gestalten gekümmert. Ist aber auch die ägyptische Kunstweise vom Standpunkte der Plastik wenig empfehlenswerth und schlecht berechnet, den Gehalt der Sculptur zu erhöhen und ihre Stellung selbstständig zu machen, so stimmt sie doch vollkommen mit dem Geiste der ägyptischen Architektur überein, und konnte nicht füglich anders gestaltet sein, wenn die Unterordnung der Plastik unter die Architektur, die unmittelbare Einheit beider Kunstgattungen als Princip anerkannt war.

Nachdem wir das Princip der ägyptischen Plastik kennen gelernt, bleibt uns noch übrig, einzelne Eigenthümlichkeiten derselben, ihre Stoffwelt, den Charakter ihrer Formen und ihrer Technik nachzutragen. Bei dem Übergehen der Kunst in die Schrift, bei der vielfachen Verschmelzung der plastischen Gestalten mit Hieroglyphen, bei dem monumentalen Charakter des ägyptischen Lebens, das für alle Beziehungen bleibende äußere Vorbilder aufzusuchen liebte, und alle Verhältnisse durch die Zurückführung auf göttliche Gesetze heiligte, wo bekanntlich keine Thätigkeit und kein Zustand ohne religiöse Bedeutung blieb, und ein Zwecksystem alle Fäden des Daseins durchzog, ist der unendliche Umfang der ägyptischen Stoffwelt wohl begreiflich. Die Kunstübung gehört daselbst zum Cultus, und stand, wie selten anderwärts, im strengen Dienste der Religion; religiös war aber das ganze Leben der Ägypter, ihr ganzes Sein und Thun bis zu den geringfügigsten Beziehungen herab gefärbt. Wir sehen daher auch in den Reliefbildern eine unübersehbare Reihe von Scenen und Gegenständen an uns vorüberziehen, alle Verhältnisse des öffentlichen und privaten Lebens enthüllt, alle Momente des Seins von der Geburt bis zum Schicksale nach dem Tode, den Inhalt der Religion und der Geschichte, die Gegenstände der Wissenschaft, der mannigfachen Weisen der Beschäftigung und des Verkehres verewigt. Bilder der Götter und der Könige, erstere in ihrem vollen symbolischen Schmucke wechseln mit Darstellungen von Opfern, Processionen und Einführungen in die Mysterien; wir begleiten den Menschen auf den Acker hinaus, sehen ihn pflügen und ernten, wohnen Jagden bei, begleiten ihn auf das Schiff und zum Gastmahle; wir sehen die Individuen zur Nation sich sammeln und mit dem Könige in den Krieg ziehen. Schlachten werden geschlagen, Vesten erstürmt, Gefangene herbeigeschleppt. Dem gewonnenen Siege folgt der Triumphzug. Die glänzende Beute

wird vor dem Königsthrone ausgebreitet, Gefangene zur Sühne geopfert, durch Gesandte die Unterwerfung des überwundenen Volkes angeboten. Nach dem Leben folgt der Tod. Leichname werden vor unseren Augen einbalsamirt, wir fahren über den Todtensee und wohnen dem Todtengerichte, dem Wägen der guten und bösen Thaten bei, bis wir wieder mitten in die Götterversammlung versetzt werden, die die bewährte Seele willkommen heißt und unter sich aufnimmt. Denon hatte wohl Recht, wenn er die ägyptischen Tempel mit ihrer Sculpturenfülle einem aufgeschlagenen Buche verglich, wo die Wissenschaft enthüllt, die Moral, die nützlichen Künste gelehrt und das ganze Leben des Volkes in treuen Zügen aufgerollt wird. Wäre nur nicht der Geist uns gar so fremd, und die Bildung nicht gar so absolut vergangen, an äußeren Formen würde es wahrlich nicht fehlen, die uns in die Tiefe des ägyptischen Lebens einführten! Die Worte besitzen wir, doch der Sinn ist verschwunden, und wir bewegen uns unter diesen thierköpfigen Gestalten, unter diesen Schöpfungen, wo Ungeschick einer überreizten Phantasie die Hand bietet, auf der einen Seite die Natur knechtisch nachgeahmt, auf der anderen allen ihren Gesetzen Hohn gesprochen wird, wie in einer Traumwelt.

Die Wesenheit des Stoffes blieb auf die Formenbildung nicht ohne Einfluß. So war z. B. das ägyptische Götterideal alles plastischen Gehaltes bar. Wer sich noch der ursprünglichen Bedeutung der ägyptischen Götter erinnert, daß sie die unpersönlichen, materiellen Welttheile vorstellten, und ihrer allmäligen Umwandlung in Welthüter und unmittelbare Beherrscher Ägyptens, ohne daß eben das neue Wesen das alte aufgehoben, vielmehr so, daß beide gleichzeitig neben einander gingen, oder bald das eine, bald das andere hervorgehoben wurden, wer noch an die zufällige, rein äußerliche Entstehung der Thierköpfe aus hieroglyphischen Zeichen zurückdenkt, wird sich nicht über den seltsamen Kopfschmuck der Götterbilder, ihre unorganisch angefügten Thierhäupter, ihre unnatürliche Färbung in Grün, Blau, Gelb u. s. w. (wahrscheinlich mit symbolischer Beziehung auf die Weltkreise, welchen sie vorstehen), wundern. Sollte das Wesen der Götter nicht unkenntlich gemacht werden, so mußten die Rechte der Plastik zurückstehen und diese nur mit der mechanischen Bearbeitung des ungefügigen Stoffes sich begnügen. Der Charakter der ägyptischen Weltanschauung gestattete nicht die unbefangene Anerkennung der Unendlichkeit des natürlichen menschlichen Leibes, wovon doch endlich jede gesunde Plastik ihren Ausgangspunkt nimmt. Sie konnte deßhalb auch bei der Gestaltung ihrer Götter nicht bei demselben stehen bleiben, nicht in ihm den vollen Ausdruck der gesuchten Hoheit und Größe finden. Der ägyptische Geist widerstrebt ferner der leiblichen Mannigfaltigkeit, seine düstere Richtung verlangte nach Monotonie und

Einförmigkeit auch in der leiblichen Sphäre. Diese letztere kam wohl der architektonischen Plastik gut zu statten und machte die Aufstellung von Kolossreihen und Statuenalleen möglich, sie hemmte aber die Bildung selbstständiger, individueller plastischer Gestalten, für deren Charakterisirung eben nichts weiter übrig blieb, als symbolisches Beiwerk. Dadurch wurde nun zwar das einzelne Bild für den Ägypter genauer bestimmt, der in den symbolischen Beziehungen zu Hause war, die rein plastische Schönheit dagegen auf das engste eingeschränkt. Man sehe z. B. bei Denon die Sammlung des mannigfachen Zierrathes an, welcher die Köpfe der ägyptischen Götter zierte. Nicht genug, daß dieselben durch Schleier und Hauben fast gänzlich verhüllt waren, so thürmt sich noch auf ihnen der mannigfachste Schmuck, einer Dame des achtzehnten Jahrhundertes würdig, auf. Wir geben zu, daß derselbe hinreichte, die Gestalten für das einheimische Auge zu individualisiren, wie wenig er aber mit denselben organisch verbunden war, wird bewiesen, daß wir, welchen jene zufälligen Beziehungen fremd sind, trotz der Verschiedenheit des Schmuckes keine Gestalt von der anderen unterscheiden können. Sie wurden nicht durch ihren eigenen, inneren Charakter, sondern durch äußere Zuthaten bestimmt.

Ist es mit der plastischen Schönheit der Götterbilder schlecht bestellt, so zeichnen sich dagegen die Thierbilder durch dieselbe sehr vortheilhaft aus. Für sie galten nicht die Schranken der ägyptischen Weltanschauung, sie unterordneten sich derselben, ohne dem Rechte des Plastischen etwas zu vergeben. Denn das Dunkle, Unheimliche, wenig Bewegte, was dem ägyptischen Geiste eigenthümlich ist, tragen auch die thierischen Charaktere an sich. Sie entziehen sich bereits von Natur einer tieferen Individualisirung, und behalten das allgemeine Gattungswesen strenger bei als das Menschengeschlecht; weniger unter einander unterschieden, einförmiger, und das leibliche Äußere gegen innere Regungen vielfach abgesperrt, erleiden die Thiergestalten durch die Richtung der ägyptischen Phantasie keine Beeinträchtigung, keinen Zwang, sie sind nicht von Natur mehr und Höheres, als wozu sie die Kunst stempelt und bilden gewissermaßen den natürlichen Gegenstand der ägyptischen Plastik. Die ägyptische Anschauung wußte nichts von einer unendlichen, inneren Entwicklung, sie kannte das geistige Leben nur unter der berechenbaren, regelmäßigen, krystallisirten, nicht unter einer freien organischen Form, sie duldete nicht das Hervorragen der sich selbst bestimmenden Individualität über das äußere absolute Gesetz, sie forderte unbewegte Ruhe, einfaches Nachleben dem Gattungswesen, sie überzog das mannigfache Treiben der Seele mit einer undurchdringlichen Rinde, so daß nichts davon nach Außen hervortrat, und das Äußere in seiner starren, einfachen Monotonie ungestört verblieb. Ganz dieselben Eigenschaften offenbart, vom

ästhetischen Standpunkte betrachtet, das Thierwesen. Das Eine kömmt dem Anderen entgegen, das Eine scheint für das Andere vorgebildet oder dieses jenem nachgebildet. Es kann daher bei diesem Einklange zwischen dem Thierwesen und der ästhetischen Anschauung der Ägypter, verbunden mit dem bekannten Thierculte, nicht Wunder nehmen, daß man in ähnlicher Weise, wie in Indien den Pflanzengeist, so hier den Thiergeist vertreten sah, worauf man für das folgende Griechenland die Aufgabe feststellte, den reinen Menschengeist zum Bewußtsein zu bringen. Wir können nun zwar solchem Spiele der Einbildungskraft keine historische Wahrheit beilegen, wir wissen nichts von dem Berufe der Volksgeister, willkürlich gebildete logische Schemen auszufüllen, die Thatsache aber, daß die plastischen Thierbilder höher stehen, als menschliche Gestalten, für die Schönheit jener der ägyptische Sinn offener war, als für die Auffassung des unendlichen menschlichen Wesens, läßt sich nicht abläugnen, auch wenn man alles voreilige Construiren als unzulässig von sich weist.

Außer einzelnen Gestalten sehen wir auch größere und reichere Actionen in der ägyptischen Kunst dargestellt. Diese sind es namentlich, welche in zahlloser Menge die Tempelwände bedecken und ein unübersehbares Material für die ägyptische Reliefkunst dargeboten haben. Die ganze Geschichte des Landes und des Volkes ist hier in Stein gehauen. Was anderwärts der frischen, beweglichen Phantasie des Schriftstellers überlassen wird, die Verherrlichung der Ahnen und ihrer Großthaten, wird hier wie in harten aber unvergänglichen Lapidarzügen eingegraben. Die Behandlung der historischen Reliefs wird allgemein gelobt, Naturtreue und lebendiger Ausdruck an ihnen anerkennend hervorgehoben. Die Bewegung im Kampfgewühle ist z. B. an den in Theben vorgefundenen Reliefs ganz deutlich und verständlich geschildert. Die Körperbewegungen entsprechen vollkommen dem inneren Affecte. Man erkennt die Kampflust der Helden, wie sie ihr Gespann zum eiligen Laufe anfeuern, oder schon den Speer in der Hand schwingen, um die Brust des vor ihnen liegenden Feindes zu durchbohren. Die Kampflust hat sich auch den Rossen mitgetheilt; wie sie dahin stürmen, stampfen sie den Boden und jagen unaufhaltsam durch die feindlichen Schaaren. Nicht minder mannigfaltig sind die Geberden der fliehenden und gefangenen, durch Costume und Farbe leicht kenntlichen Feinde. Wir führen nur beispielsweise die gefangene Königin auf einem Relief in der kleineren Grotte zu Kalabsche an, mit den beiden Söhnen, die sich zaghaft an sie schmiegen, während sie selbst mit aufgehobenen Händen den König um Schonung anfleht, wie überhaupt den ganzen, dort dargestellten Zug mit Tributgaben beladener Äthiopier oder das Gewimmel fliehender Feinde, welches wir auf

einem der Schlachtbilder im großen Palaste von Karnac schauen. Trotz des Unzureichenden der Kunstmittel, des geringen Geschickes im Individualisiren, trotz des kindischen Zustandes der Zeichnung ist dennoch die eilige Hast besonders in den Thiergestalten, die Angst der Verfolgten, der Schmerz der Verwundeten ganz glücklich ausgedrückt. Ähnliche Beispiele kann man in den Reiseberichten der Archäologen in großer Zahl nachlesen und in Bilderheften nachschauen.

Diese Lebendigkeit und Naturwahrheit steht durchaus nicht im Widerspruche, wie der erste Anblick vielleicht vermuthen läßt, mit dem eben angedeuteten abstracten, symbolischen Charakter der ägyptischen Kunst. Dieser letztere hat nur dort Geltung, wo keine natürlichen Vorbilder vorliegen und die Phantasie ganz allein auf sich beschränkt war; die Deutlichkeit und Verständlichkeit, welche der Naturwahrheit der ägyptischen Plastik als ihr Hauptzweck zu Grunde liegt, wurde auch bei der symbolischen Gestalten beabsichtigt, wenn auch auf eine andere Weise verwirklicht, umfaßte also gemeinsam beide Kunstweisen, und endlich lag es im Wesen der ägyptischen Kunst, in den Gegensätzen der blinden, befangenen Naturnachahmung und der willkürlichen Abkehrung von aller Natur sich zu bewegen, die rechte, classische Mitte der heiteren Naturverklärung zu verfehlen. Wir hatten bereits früher Gelegenheit, in den Pflanzenkapitälern der ägyptischen Säulen Beispiele einer stofflichen Naturnachahmung vorzuführen. Die Pflanzenformen gaben nicht etwa das bloße Motiv her, welches dann die Künstlerphantasie frei bearbeitete, sondern wurden unverändert nachgebildet. Diese Abhängigkeit erklärt sich aus dem localen Charakter der ägyptischen Anschauung, aus der thatsächlichen Erfüllung des Volksgeistes von der unmittelbaren Natur. Aus diesem unfreien Verhältnisse des Menschen zur Natur folgt aber weiter, daß ihm dieselbe niemals als der reine Träger des Unendlichen erscheinen wird; vielmehr wo ihm das letztere als der gemeinsame Grund, die eine Quelle aller materiellen Dinge und geistiger Zustände entgegentritt, da wird er es durch die rohe Übertreibung der Größenverhältnisse, durch Anhäufung äußerer Merkmale zur Darstellung bringen, mit der bloßen Andeutung desselben durch Symbole sich begnügen, wie ein Räthsel es errathen lassen. Es fehlt mit einem Worte die Vermittlung durch den Geist, der unbefangen heiter innerhalb der Grenzen der Naturformen bleibt, aber in diesen geistige Regungen aller Art, Ideen verkörpert; es bleiben nur die Formen und Dinge, wie sie der unmittelbare Sinn, der Augenschein auffaßt und hinter ihnen allgemeine unlebendige Bilder, wie sie der Verstand zusammensetzt, bestehen. Übrigens ist die Lebendigkeit und Naturwahrheit der historischen Reliefs noch sehr weit von vollendeter

Individualität entfernt. Sie beschränkt sich auf das Oberflächliche und zeigt in allen Zügen, daß es sich bei ihr um die bloße äußere Deutlichkeit handelt, und keineswegs auf ein gemüthliches, liebevolles Eingehen auf das Natürliche abgesehen ist. Wir erwähnen in dieser Beziehung nur einzelner Charakterzüge, die fast allen ägyptischen Sculpturwerken gemeinsam sind, z. B. der Profilirung des Kopfes und der Beine, während der Oberleib in voller Breite erscheint, die gänzliche Nichtbeachtung der körperlichen Dicke bei vielen Gegenständen, die dadurch zu bloßen Flächen herabsinken, die Vernachlässigung der Perspective, die künstlichen Abbreviaturen, wenn das Geschick zur vollen und ganzen Darstellung abgeht, so wenn durch die Wiederholung der Umrißlinien hinter einander folgende Reihen von Menschen oder Thieren angedeutet werden, die willkürliche Vergrößerung der Körperverhältnisse des Königs, der über sein Gefolge, ja selbst über Festungen weit hinwegragt, ganze Schaaren von Feinden mit seiner Hand am Schopfe hält u. s. w. Vielfach wird man an die nahe Verbindung zwischen der ägyptischen Schrift und Sculptur gemahnt, immer an den nüchternen unbehilflichen Chronikenstyl erinnert, der wohl angibt, was geschehen sei, für eine dramatisch-lebendige Darstellung des Geschehenen aber nicht hinreicht. Mit dieser rein äußerlichen Deutlichkeit und Wahrheit hängt es zusammen, daß zwar die Körperformen und Verhältnisse in ihrer Allgemeinheit richtig angegeben, die Ausbildung des Besonderen in der Körperbildung aber, die Detaillirung des Charakters im Muskelbau z. B. übergangen wird, so wie es bei der mangelnden Individualität in der ägyptischen Sculptur natürlich ist, daß gewisse Durchschnittsköpfe als Regel vorwalten. Wenn auch nicht absolut und ausnahmslos, so kommen doch die niedrige, zurückweichende Stirne, die schmalen, hinaufgezogenen Augen, die breite, an der Wurzel eingedrückte Nase, die wulstigen Lippen, der verzogene Mund und der über das Ganze ausgebreitete Ausdruck des Passiven, Erstarrten so häufig war, daß sie mit Recht als das Charakterzeichen der ägyptischen Kunst gelten.

Die Trefflichkeit des Handwerkes, die Sicherheit in der Überwindung auch der größten technischen Schwierigkeiten (wir führen nur beispielsweise die vielgerühmte Gewohnheit an, die schlanken Obelisken noch in den Steinbrüchen, ehe sie völlig von der Felsmasse losgelöst waren, mit Reliefs und Hieroglyphen zu bedecken), die Leichtigkeit in der Handhabung des ungefügigsten Materials, das Saubere und Tüchtige der Arbeit an allen ägyptischen Kunstwerken, dieß Alles ist so allgemein bekannt, daß es völlig überflüssig wäre, noch mehr Worte darüber zu verlieren. Wir schließen mit der Bemerkung, daß der Gebrauch der Färbung in der Sculptur vorherrschte, die Farbenwahl auf einige wenige Grundfarben:

Roth, Gelb, Grün, Blau und Schwarz beschränkt blieb, auf Naturwahrheit hier keine Rücksicht genommen wurde, die Männer ohne Unterschied roth, die Frauen gelb, ähnlich — nur mit der Schattirung in das Graue — die feindlichen Heere, die Pferde roth wie die Männer, die Vögel grün oder blau u. s. w. gefärbt erscheinen, in Bezug auf Dauer und Festigkeit aber die Farben mit den plastischen Werken wetteifern. Näher auf das Wesen der ägyptischen Malerei einzugehen, ist unmöglich, so lange nicht genauere Untersuchungen an Ort und Stelle, mit ästhetischem Geiste angestellt, vorliegen.

Wir haben somit unsere Wanderung durch das Gebiet der ägyptischen Kunst vollendet. Sie war zwar nicht umständlich und ausgedehnt genug, um alles Räthselhafte, was sich in der ägyptischen Cultur darbot, zu lösen, alles Detail zu durchdringen, sie war aber hoffentlich ausreichend, uns über den Charakter und die Bedeutung der ägyptischen Kunst zu verständigen. Das Erste, was wir gewonnen haben, ist die zweifellose Überzeugung von der strengen Consequenz in der ägyptischen Bildung, von der engen Verbindung, welche zwischen allen Culturzweigen herrscht und die gesammte Cultur als eine geschlossene Reihe von Voraussetzungen und Folgen erscheinen läßt. Ohne gerade das geistige Leben Ägyptens absolut vorausbestimmt zu denken, müssen wir doch so viel zugeben, daß, sind einmal die geographischen Verhältnisse festgestellt, alles Übrige wie ein Korollar aus denselben geschlossen werden kann. Denn die ägyptische Bildung ist nicht nur in der Weise aller anderen historischen Bildungsformen local, daß sie auf dem gegebenen Raume fußt, und die festen geographischen Bestimmungen in geschichtlichen Fluß bringt: sie ist auch noch in der anderen, orientalischen Weise local, daß sie in unmittelbarer Unterordnung unter die Naturumgebung verharrt, in dieser nicht nur ihren Grund, sondern auch ihre Form findet. Und nicht nur das Positive der ägyptischen Cultur und speciell der ägyptischen Kunst, auch das Negative, ihre Schranken und Grenzen, das Nichtvorhandensein einer poetischen Literatur, wird aus der Naturbeschaffenheit erklärt.

Es ist eine merkwürdige, beinahe einzige Erscheinung, daß ein Volk, welches so ausschließlich dem Allgemeinen, den Göttern und der Ewigkeit lebte, immer und überall Beziehungen auf das Unendliche erblickte, an Religiosität mit allen anderen Völkern wetteiferte, durch Land und Natur zu erhabenen Empfindungen geweckt war, es ist, sagen wir, eine scheinbar unerklärliche Erscheinung, daß dieses Volk gänzlich des poetischen Ausdruckes entbehrte und gerade die universellste aller Kunstgattungen, die sich wie ein Rahmen um alle übrigen herumlegt, ohne Pflege ließ. Viel eher kann man sich eine Bildungsstufe denken, welche an der Poesie mit

Ausschluß der bildenden Künste hängt, wie es z. B. bei den Israeliten der Fall ist, als eine Cultur, welche sich mit den bildenden Künsten beschäftigt, alles Sinnes aber für die Dichtung ermangelt. Denn dieß leidet keinen Zweifel, daß die Poesie alle anderen Künste an Umfang, an Leichtigkeit, sich jeden Inhalt anzueignen, überragt; daß ihre Lebenskraft vergleichsweise unvergänglich ist, die Bedingungen für ihre Existenz fast überall, jene für die anderen Künste nur selten und dann auf kurze Zeit zu finden sind; daß mit einem Worte die Poesie die Kunst als Gattung vertritt, während die bildenden Künste nur besondere Arten vorstellen. Und dennoch läßt sich der Mangel einer ägyptischen Poesie ohne alle Schwierigkeiten erklären. Ganz gewiß fiel es uns während der Betrachtung der ägyptischen Sculptur nicht ein, nach dem Künstler, nach der individuellen Phantasie, aus welcher das Kunstwerk hervorging, zu fragen, ganz gewiß kam nicht ein einziges Moment vor, welches uns auf eine freie Persönlichkeit als mitthätig hingeleitet hätte. Alles, was wir erblickten, hatte den Anschein, als wären es gleichlautende Copien nach einem verloren gegangenen Originale; wir sahen nur das Mechanische, Gemachte, worüber kein Hauch des Geistes geweht, worin sich kein Genie geoffenbart. Das Uniforme, Schematische, Unlebendige der ägyptischen Sculptur beruht auf demselben Grunde, welcher das Dasein einer nationalen Poesie in Ägypten ausschließt. Es ist die unbedingte Unterwerfung unter die allgemeine Regel, die absolute Verzichtleistung auf den Eigenwillen, auf die individuelle Kraft des Denkens, auf alle persönlichen Rechte, auf jede subjective Regung, welche dort schaffend, hier verneinend und zerstörend wirkt. Dem Dichter darf die Wirklichkeit nicht in diesen starren, gebundenen Formen, von ehernen Gesetzen beherrscht, entgegentreten, er muß sich frei in ihr bewegen, er muß sie unbefangen nach seinem Gutdünken ordnen und gruppiren können, sonst hört er überhaupt auf, den Namen eines Dichters zu tragen. Nicht so die bildenden Künste, zumal wenn sie in der architektonischen Form, in welcher wie sie hier kennen gelernt, auftreten. Da bleibt dann noch immer die reine Äußerlichkeit der Gestalten zur Bearbeitung übrig. Noch Zweierlei darf man nicht übersehen. Der Grundton des religiösen Geistes — und dieser war das ganze Leben beherrschend und umfassend — ist in Ägypten die schwere, gedrückte Empfindung, die es zu keinem heiteren Genuße kommen läßt. Die Poesie kann doch aber nicht in bloßen Empfindungswörtern sich ergehen, in ihr fühlt der Mensch nicht bloß die Nähe der Götter, sondern sieht auch sich selbst ihnen nahe gerückt. Und dann stand nicht die Plastik, nicht die Malerei, es stand die Architektur im Vordergrunde der ägyptischen Kunstbildung. Auch hier ist das Subjective, der Ausgangspunkt der Poesie,

zurückgedrängt, und die Vermittlung der freien Persönlichkeit auf die Durchführung der mathematischen Regeln, auf eine untergeordnete Thätigkeit beschränkt. Wäre nicht die Sache an sich plan, so böte die Vergleichung der einzelnen poetischen Gattungen mit dem ägyptischen Geiste einen reichen Stoff, noch weiter auszuführen, wie hier für die Poesie kein Raum vorhanden war. Anderwärts charakterisirt die herrschende poetische Richtung den Nationalgeist, in Ägypten charakterisirt ihn die Nichtexistenz der Poesie. Sie in das Dasein zu wecken, verhinderte die Monotonie der Naturbeziehungen, die mechanische Abwicklung des Lebens, der geringe Werth des Subjectiven und Persönlichen. Und wenn die Götter bereits in der reinen Äußerlichkeit wohnten, wozu bedurfte es dann noch ihrer poetischen Verklärung? Sie war nicht nöthig, sie war aber auch schon wegen des Charakters der ägyptischen Schrift nicht möglich.

Die ägyptische Sculptur, so wurde schon einigemal ausgesprochen, war in architektonischem Geiste gedacht. Die Architektur kann mit demselben Rechte unter plastische Principien untergeordnet werden. Diese Verkehrung des natürlichen Wesens, daß beide Kunstgattungen aus sich heraustreten, jede mit der Eigenthümlichkeit der anderen sich schmückt, bildet einen neuen Charakterzug der ägyptischen Kunst. Plastisch heißt die ägyptische Architektur nicht nur wegen der unmittelbaren Verbindung mit der Sculptur, die hier wirklich die Stelle von Baugliedern vertritt, sondern auch wegen der Selbstständigkeit, des individuellen Scheines, welchen sie für sich in Anspruch nimmt. Während nämlich, wie schon öfter erwähnt, spätere Kunstformen die Architektur als die vorbereitende Umwallung und Umschließung des Gottesbildes betrachten und die Beziehungen auf das innere Bild in den architektonischen Formen selbst ausdrücken, fallen diese Beziehungen in der ägyptischen Architektur gänzlich fort. Sie ist eine rein äußerliche Architektur, die für sich gilt und hier die gleiche Bestimmung und Bedeutung hat, wie anderwärts das plastische Gebilde. Es hängt dieß mit der symbolischen Anschauung der Ägypter zusammen, mit ihrer Unfähigkeit, in persönlichen Gestalten das Unendliche zu schauen, oder über die religiöse Empfindung hinauszukommen. Wir stoßen hier auf einen Parallelismus, der sich durch Alles, was ägyptisch ist, hindurchzieht. Wie den Ägyptern der Sinn dieses wirklichen Lebens erst jenseits offenbar wurde, wie sie in der religiösen Sphäre aus der vielgestaltigen Äußerlichkeit der Götter auf einen inneren Sinn rathen, so stellen sie auch im Kunstleben die Architektur in den Vordergrund, in welcher gleichfalls die Schönheit aus dem Symmetrischen, Regelmäßigen, mathematisch Bestimmten erst geahnt wird. Die Architektur ist der Mittelpunkt der ägyptischen Kunst. Die anderen bildenden Künste

sind in ihr befangen und noch nicht zu jener Selbstständigkeit herausgebildet, welche ihnen später zu Theil wird, sie sind mit ihr verwachsen, und haben mit ihr nicht nur einen gemeinschaftlichen Grund, sondern auch eine gemeinschaftliche Form.

Der Nil hat uns an die Gestade des Mittelmeeres geführt. Auch von Osten haben wir uns bei Gelegenheit der Beschreibung der babylonischen und assyrischen Kunstbildung dessen Ufern genähert. Es ist daher kein gewaltsamer Sprung, wenn wir nun die Cultur der Flußthäler verlassen und zur Untersuchung der Kunstthätigkeit schreiten, welche sich unter den Anwohnern des Mittelmeeres, zunächst in seinem östlichen Theile, in Griechenland entwickelte. Indem wir dieß thun, folgen wir nur dem Strome der Flüsse, der Richtung der geographischen Bestimmungen.

Freilich fehlt viel, daß wir den vollständigen Umkreis des Beckens des Mittelmeeres vor die Augen des Lesers geführt hätten. Es fehlt namentlich die Reihe der syrischen Völkerschaften, das hochwichtige, noch vielfach aber dunkle Volk der Phöniker. Auch die Bewohner Palästinas, in der Wissenschaft der Geschichte nicht weniger in einer Sonderstellung beharrend als in der europäischen Gesellschaft, dort für sich und abgeschlossen, wie hier, räthselhaft in ihren Schicksalen, wie die Ägypter in ihren Anschauungen, sind wohl vermißt worden. Diese Auslassungen entschuldigt theilweise die engere Begrenzung unserer Aufgabe. Wir behandeln ja nur einen Zweig der historischen Cultur der Menschheit, und mag auch einerseits das Versprechen, die weltgeschichtliche Entwickelung der Kunst zu schildern, uns die Pflicht auferlegt haben, auch die weltgeschichtliche Bewegung im Allgemeinen aufmerksam zu verfolgen: so verlangt doch andererseits wieder die Rücksicht auf den unmittelbaren Gegenstand der Betrachtung — die Kunst, alle unfertigen Ansätze, alle festgefrorenen Anfänge auszuschließen. Gerade aber für die stetige Ausbildung der Kunstthätigkeit, namentlich im Gebiete der bildenden Künste, sind die Küstenländer Vorderasiens ein schlecht geeigneter Schauplatz. Es gibt gewisse Ebenen in Europa, die bereits von Natur zu Schlachtfeldern auserlesen sind, wo Heerstraßen zusammenstoßen, und wenn feindliche Völker aneinander rücken, gewiß nehmen sie den Weg über jene Ebenen, und fechten hier den entscheidenden Kampf aus. Ein ähnlicher natürlicher Schauplatz für die historischen Weltschlachten, der ewige Tummelplatz naher und ferner Völker, der Berührungspunkt des Orientes und Occidentes, lärmend und geräuschvoll wie alle Karavansereien, ist auch Vorderasien. Hier ist kein Ausruhen in freier Muße möglich, kein Feiern im Kunstgenusse nach vollbrachter politischer Arbeit: in der steten Bewegung liegt das Wesen des Volkes. Bewegt ist auch sein Schicksal;

unaufhörlich wechselt die Herrschaft, ohne Unterlaß ändern sich die Beziehungen zu den Nachbarvölkern, und mit diesen erhält auch die Cultur immer neue und verschiedene Impulse. Bewegung ist das Lebensprincip des wichtigsten aller vorderasiatischen Völker — der Phöniker. Das Hauptgewicht ihrer Thätigkeit fällt nicht nach der Seite ihrer Heimat, sie greifen nach Außen über, handeln, kolonisiren, und selbst zu Hause wirken sie am liebsten in der verwandten Sphäre praktischer Industrie. Ihr Einfluß auf die Entwickelung der Menschheit ist nicht gering anzuschlagen. Sie entdecken und messen das Gebiet aus, in welchem sich die Weltgeschichte während eines tausendjährigen Zeitraumes bewegt, sie werfen überall hin fruchtbare Culturstoffe, den Einwirkungen ihrer Thätigkeit begegnen wir längs der ganzen Küste des Mittelmeeres, im Norden und Süden, von den asiatischen Ufern bis zu den Säulen des Herkules und nicht bloß materiellen Einwirkungen; mit dem Purpur und dem Glase und dem Linnen verpflanzten sie auch die Buchstaben, religiöse und wissenschaftliche Begriffe. Ihre Vertheilung über die damals bekannte Welt, ihre Ausbreitung um das Mittelmeer herum schafft eine Art äußerer Einheit des historischen Schauplatzes; ihr Handel, ihre Schifffahrt, ihre Kolonien halten die einzelnen Länder zusammen, umschließen sie und geben ihnen den Schein organischer Abgeschlossenheit. Dieß Alles sichert den Phönikern eine große historische Bedeutung, und verleiht ihnen das Recht, zu den Urvätern unseres geistigen Seins zugezählt zu werden, es beweist aber noch nicht den Besitz einer selbstständigen Kunstbildung. Im Gegentheile bewegten sich die Phöniker in einem Kreise, welcher der Beschäftigung namentlich mit bildenden Künsten, dem ästhetischen Quietismus in hohem Grade ungünstig war. Sie waren das Ferment der europäischen Urwelt, verloren aber natürlich darüber die Vorliebe zum ruhigen Ausbaue ihrer nächsten Welt, die zur günstigen Entwickelung der Kunstthätigkeit unerläßlich erscheint, sie lieferten für andere Völker die reichsten Culturstoffe, verzichteten aber damit für sich auf die höchste Spitze der Cultur, auf die Kunstbildung.

Wenn nun auf diese Weise die Phöniker, durch die Grenzen unseres Gegenstandes von der Besprechung ausgeschlossen, andere Völkerschaften wieder, weil sie thatsächlich erst durch ihre Beziehungen zum griechischen Volke Bedeutung erhalten, wie einzelne kleinasiatische, besser der griechischen Geschichte einverleibt werden, so fallen die Juden, die sonst gleichfalls unter den orientalischen Völkern, neben Chinesen und Indern behandelt werden, durch die Natur der geschichtlichen Entwickelung vorläufig aus dem Kreise der Betrachtung heraus. Hier sind es historische, dort ästhetische Gründe, welche die Auslassung rechtfertigen.

Es ist die Zeit für die Juden noch nicht gekommen, sie haben für die antike Zeit keineswegs die Bedeutung errungen, welche den Ägyptern, den Phönikern und mittelbar auch den übrigens mehr im Hintergrunde gelegenen mittelasiatischen Völkern zusteht, sie gewinnen aber später, wo alle diese Beziehungen verschollen sind, einen bestimmenden Einfluß auf die geistige Bildung, welcher sich mit dem ägyptischen auf Griechenland gar wohl vergleichen läßt. Um in diese unläugbar schwierigen und verworrenen Verhältnisse, warum einzelne Glieder des Orientes früher, andere später in das Schicksal des Occidentes eingreifen, welche Gesetze dafür vorhanden, ob gewisse Principien und welche dabei festzuhalten sind, in ein klares Licht zu bringen, bedarf es nach unserer Ansicht folgender Erklärung.

Die Geschichte der folgenden Zeiträume spielt an den Gestaden des Mittelmeeres. Dieses letztere verleiht ihr eine geographische Einheit, seine Natur bringt ihr den nächsten Charakter auf. Wir haben es nicht mehr, wie in der potamischen Welt, mit abgesperrten, isolirten Localculturen zu thun, wir müssen nicht mehr alle offene Wechselwirkung zwischen den einzelnen Völkern ausscheiden; es tritt uns vielmehr eine mannigfach verbundene und verschlungene Völkerfamilie vor die Augen, deren Glieder sich gegenseitig für einander aufschließen, wechselweise ihr Schicksal bestimmen. Zum Einflusse der unmittelbaren Naturumgebung tritt auch noch jener der historischen Überlieferung hinzu; die Factoren, welche das historische Leben eines Volkes bedingen, mehren sich, mit der Zahl der möglichen Combinationen steigt auch die Freiheit der Bewegung; wir stoßen auf Erben und Fortbildner vergangener Culturen, und finden für die einzelnen Culturstufen eine sie zusammenfassende, höhere Einheit. Mit einem Worte: die Welt, an deren Betrachtung wir schreiten, ist keine einfache, monotone Flußwelt, sondern eine gegliederte „thalassische Welt.“ Auch diese Welt aber hat ihre orientalische Seite, wo die Stoffe bereit liegen, und die Keime verborgen sind, deren weitere Verarbeitung und Formirung dem Occidente überlassen bleibt, ein ähnliches Erziehungshaus, wie nach Ritter die Mitte Asiens für den gesammten alten Continent vorstellt. Ohne uns noch näher in das materielle Verhältniß Ägyptens zu Griechenland einzulassen, ohne überhaupt jener Absicht beizupflichten, welche das ganze griechische Leben aus Ägypten und nur aus Ägypten erklärt und dabei den Einflüssen des heimischen griechischen Bodens und anderen fremden, z. B. phönikischen, assyrischen Einflüssen alle Kraft abspricht, halten doch auch wir an der Bedeutung Ägyptens als des natürlichen Einganges, als der Vorhalle und Vorstufe zur griechischen Weltanschauung fest. Für die griechische Vorstellung galt Ägypten als der Orient, als der Beginn und Aufgang ihrer Welt. Und mag auch

die materielle Beziehung zwischen Ägypten und Griechenland nicht so fest verknüpft sein, als manche Forscher vermutheten: bei der Vergleichung der beiden Weltanschauungen, fertig und vollendet gedacht, wird man doch stets zu dem Resultate gelangen, daß auf der einen Seite in der ägyptischen Welt der Geist in gleicher Richtung mit dem hellenischen sich bewegt, ohne jedoch für seine Ideen eine freie, vollendete Form zu finden, und daß auf der anderen Seite die Griechen in dem Stofflichen ihrer Weltanschauung vielfach Ägypten berührten, dabei aber in der Form der Auffassung es unendlich überragten. Genaueres werden darüber erst die nächsten Briefe mittheilen. Bleiben wir vorläufig bei dem Gesagten stehen, daß Ägypten die ideale Vorstufe für die antike Welt bilde, und die klassische Bildung dort ihren Orient schaue. Begreiflich wird dieß schon jetzt, wenn man an die Stellung des Individuums zu den Göttern in beiden Welten, an die analoge Naturverehrung, an den vorherrschenden Sinn für das Plastische zurückdenkt. Die antike Weltanschauung nahm nun ihren Fortgang, gewann ihre Vollendung, und stieß an ihre Grenzen. Sie ging dabei von der Voraussetzung aus, den positiven Haltpunkt für das Leben in der äußeren Natur zu besitzen. Die entgegensetzte, gleich berechtigte Ansicht von dem Verderblichen und Sündhaften der Natur fand in ihr keine Stätte, wurde aber in ihrem Kreise im Laufe der Zeiten wirksam vorbereitet. Die Weltherrschaft der Römer verlieh der thalassischen Welt auch die äußere, politische Einheit. Mit der Ausbreitung der ihr entsprungenen Bildung ging aber auch die intensive Kraft derselben verloren. Ihre Herrschaft ist auch ihr Ende; sie macht von Rom den Weg wieder nach dem Osten, nach dem Oriente zurück, um neue Bildungsstoffe zu holen und schließt historisch in gleicher vollendeter Weise ab, wie sie geographisch durch das Mittelmeer abgegrenzt und abgeschlossen wird. Hier nun beginnt die weltgeschichtliche Laufbahn des Judenthums.

Was Ägypten für die antike Welt, dieß gilt Palästina für die romantische Welt. Es ist ihre Vorstufe, ihr Orient. Wie in Ägypten der Stoff für die classische Bildung local gelagert war, so ist auch Palästina der „natürliche Fundort" für das romantische Ideal, so hat sich auch hier local eine Cultur herangebildet, welche, als endlich ihre Zeit gekommen, von hier aus sich über die Welt ergoß und im Occidente ihre freien Formen erhielt. Der wichtigste Schauplatz jedoch auch für diese neue Welt blieb das Becken des Mittelmeeres, dessen zusammengehörende Küsten und einheitlicher Charakter die materielle Möglichkeit eines solchen Vorwärts- und Rückwärtsschreitens in der Bildung wesentlich erleichtern.

Zwischen Ägypten und Palästina herrscht also hinsichtlich ihrer historischen Stellung ein vollkommener Parallelismus. Sie bilden beide die Vorstufen, „den Orient" für zwei aufeinander folgende Culturperioden, und treten eben deßhalb auch nicht gleichzeitig, sondern durch einen langen Zeitraum getrennt, auf dem weltgeschichtlichen Schauplatze auf. Das jüdische Geistesleben war für die Menschheit noch so gut wie gar nicht vorhanden, als die Griechen in Ägypten die reine Quelle ihres Wissens aufsuchten, und hier den wahren Sitz menschlicher Weisheit verehrten. Ägypten dagegen war in seiner Culturbedeutung schon ganz verkommen, als die Augen der Welt nach Palästina schauten, und dort das Land der Verheißung erblickten. Ohne Mühe läßt sich die durchaus nicht gewaltsame Parallele zwischen Palästina und Ägypten und ihres analogen Einflusses auf den Gang der historischen Bildung durchführen. Schon der schroffe Gegensatz zwischen beiden, hier die Unfähigkeit für allen poetischen Ausdruck, dort die Absperrung von den bildenden Künsten und doch wieder die gleiche Anschauung von der Ohnmacht des Individuellen, reizen zum Vergleichen und weisen auf eine zwar entgegengesetzte aber immerhin verwandte Stellung hin. Und die Analogien zwischen der jüdischen Anschauung und der Innerlichkeit, welche an der Romantik haftet auf der einen Seite und dem ägyptischen Lebensprincipe und dem freien Aufgehen des Individuums im Staate, wodurch sich die antike Welt charakterisirt, auf der anderen Seite u. s. w. weiter zu spinnen, hält wohl auch nicht schwer. Nur ist nicht hier noch der Ort dazu, da es uns vorläufig nur darum zu thun war, die Ausschließung einzelner orientalischer Völker von der Betrachtung an dieser Stelle zu rechtfertigen. Wir fanden die Rechtfertigung in der Überzeugung, daß die orientalischen Einflüsse mit dem Eintritte in die thalassische Welt nicht aufhören, sondern durch den Rückgang der Bildung zu wiederholtenmalen noch geweckt und hervorgerufen werden.

Zweites Buch.

Die Kunst des classischen Alterthumes.

Zweites Buch.

Vierzehnter Brief.

Griechenland. Herrschende Vorurtheile und falsche Meinungen. Die Naturbasis des griechischen Lebens. Der Charakter des Landes. Bodenformen.

Mit dem Ausrufe: Land! Land! begrüßen ohne Ausnahme alle Forscher der menschlichen Vergangenheit, und von allen am jubelreichsten die Kunstforscher, die Nähe des griechischen Bodens. Hier fühlen sie sich entschädigt für das mühevolle Geschäft des Rathens und Herumtappens im dunklen Oriente, hier würden sie am liebsten verweilen und für die Dauer ihre Hütten aufschlagen. Mit wehmüthiger Klage und das Auge sehnsuchtsvoll nach rückwärts gewendet verlassen sie das Gebiet des götterbefreundeten Hellas. Kein späterer Fortschritt der Menschheit in anderen Sphären, nicht die größere Tiefe, zu welcher das Gemüth herabsteigt, nicht die seelenvollere Innigkeit in der Auffassung der Welt, nicht der poetische Reiz des romantischen Geistes, kaum der Aufschwung der Industrie und Wissenschaft bietet ihnen Ersatz für den Verlust des reinen Kunstgenusses in Griechenland, keine folgende Heldengestalt läßt sie das Sinnbild griechischen Lebens, den in seiner jugendlichen Kraft und Schönheit getödteten Achilles vergessen. Anderwärts mag die eine oder die andere Seite des menschlichen Wesens eine höhere Vollendung erreicht haben, nie fand dasselbe aber die allseitig harmonische, wahrhaft menschliche Ausbildung wieder, in welcher wir es bei den Griechen verkörpert erblicken. Gegen diesen Enthusiasmus für die griechische Welt, das allgemein giltige Kennzeichen gründlicher, humaner Bildung läßt sich nichts Erhébliches einwenden. Wenn auch nicht vom modern industriellen oder weltbürgerlichen Standpunkte, so erscheint doch mit Rücksicht auf formelle Vollendung das griechische Leben als die höchste, überhaupt erreichbare Stufe. Spätere Bildungsformen sind ein Fortschritt, — die geschichtliche Entwicklung wäre eine Lüge, wenn nicht auch Griechenland an einer Beschränktheit zu Grunde gegangen wäre, welche die folgende Zeit glücklich gehoben — sie sind aber in ihrem Ausdrucke noch unfertig, um die Vergleichung mit Hellas auszuhalten, sie sind überhaupt nicht so gestaltet, daß in ihnen die Schönheit die Grundlage der nationalen Existenz abgäbe, wie im jugendlichen Griechenland. In diesem Sinne geht also jener

Enthusiasmus über das Verdienst der Sache nicht hinaus. Wo er aber auch subjective Farben als Wirklichkeit darstellt, entschuldigen ihn wieder die reinen, edlen Motive, von welchen er ausgeht. Denn endlich ist ein großer Theil davon auf die Rechnung der Pietät zu setzen und hat namentlich die Dankbarkeit gegen die Begründer der erst neuerlich wieder erweckten sinnig-heiteren Naturanschauung die Farben zu dem glänzenden Bilde des griechischen Geistes gemischt. Jener Enthusiasmus hat aber das Eindringen gewisser Vorurtheile nicht verhindert, das Umsichgreifen falscher Meinungen, allmälig zu der Würde von Grundansichten emporgewachsen, nicht gehemmt, er hat vielleicht mittelbar zu ihrer Herrschaft beigetragen und dadurch die unbefangene historische Anschauung mehr erschwert, als es bei gänzlicher Unbekanntschaft mit dem Gegenstande der Fall gewesen wäre.

Als zuerst die Vorliebe für das Alterthum im Abendlande erwachte, da lag nicht die Erkenntniß des griechischen Lebens als Absicht zu Grunde, es machte sich nicht einmal die Sonderung des griechischen Wesens von dem doch so wesentlich verschiedenen römischen als Bedürfniß geltend. Zunächst suchte und fand man in der Antike nur die Vorbilder für die eigene praktische Kunstübung, und benützte sie als Auffrischung der unzulänglichen mittelalterlichen Kunstform. Die Natur der Sache brachte es mit sich, daß man nach dem Nächstgelegenen und Verwandteren griff, und dieses war für die praktische Benützung nicht die inhaltsvolle, lebendige Kunst der Griechen in ihrer Blüthezeit, sondern die ganz formelle Kunst der Nachblüthe und Verfallzeit unter den römischen Imperatoren. Jene hätte sich gegen die leichte Handhabung gesperrt, dagegen lag es ganz im Wesen der letzteren, als Formenkanon verwendet zu werden. Später erst ging man daran, das Alterthum gründlicher und unbefangener, ohne weitere Nebenzwecke zu studiren. Es hatte sich aber bereits aus der Anschauung jener zuerst bekannten und am höchsten gerühmten Werke eine allgemeine Vorstellungsweise über die antike Kunst gebildet, welche nun als Vorurtheil auch in die geschichtliche Betrachtung überging und noch lange ihren Einfluß geltend machte. Sie ist heut zu Tage wohl aus der eigentlichen Wissenschaft verbannt, im gewöhnlichen Leben aber noch vielfach herrschend. Noch jetzt liegen, wenn von der antiken Kunst gesprochen wird, zunächst die jüngsten Sculpturen des Alterthumes, ausgezeichneter durch die Kühnheit als die Schönheit der Anlage, vorzüglicher durch den Formeneffect als die geistige Wahrheit und schon ursprünglich mehr für den Kunstliebhaber als das Volk berechnet, in der Erinnerung vor, und auch in der Architektur wird gewöhnlich der griechische und römische Baustyl, der komponirte und der naturwüchsige ohne Überlegung

zusammengeworfen. Dieß Alles kann um so weniger wundern, als wir die äußere Kunde von rein griechischen Werken großentheils selbst erst seit einigen wenigen Jahrzehnten besitzen. So sind z. B. die gegenwärtig in München verwahrten äginetischen Bildwerke erst im Jahre 1811 von einer Gesellschaft deutscher, englischer und dänischer Kunstforscher unter den Trümmern des Minervatempels auf Ägina ausgegraben worden, so wurden die weltberühmten Elgin-marbles, die giltigsten Musterbilder phidiastischer Kunst erst im Beginne dieses Jahrhundertes gesammelt und sind bloß seit 1816, nach ihrer Einverleibung dem britischen Museum, in die allgemeine Kenntniß übergegangen. Und nicht diese allein. Wie viel wir seit den pompejanischen Ausgrabungen (begonnen 1721) an materiellen Kenntnissen über das Alterthum gewonnen, wie viel größere Resultate von einer planmäßigen Durchforschung des griechischen Bodens — noch jüngst wieder von dem Freunde und Kenner griechischen Wesens E. Curtius mit gewohnter Beredtsamkeit für den heiligen Boden Olympias angeregt — zu erwarten stehen, ist allbekannt.

Nicht genug, daß wir den Maßstab für die Werthschätzung der antiken Kunst gemeiniglich von Werken entlehnen, welche wohl kaum von den Griechen selbst in die erste Reihe gestellt worden wären, nicht genug, daß wir den griechischen Geist nicht selten nach Gebilden charakterisiren, in welchen derselbe selbst nicht mehr in voller Kraft lebte, geradeso als wollten wir aus Dominichino's und Guido Reni's Gemälden die romantische Kunst erklären: auch der gewöhnliche Standpunkt der Betrachtung überhaupt entbehrt der Unbefangenheit und der Wahrheit. Wir begreifen die Formen und vermögen uns für dieselben zu begeistern, den Inhalt der Ideale aber halten wir für das freie Spiel individueller Phantasie. Und weil für uns die Götter Griechenlands bloß eine poetische Bedeutung besitzen, schließen wir ganz unberechtigt, daß diesem in Griechenland nicht anders gewesen sei, und daß auch für die Griechen Vater Zeus und der jugendlich mächtige Apollo nur als poetische Bilder existirt hätten. Wir thun noch Anderes. Wir schöpfen unsere Kenntniß des classischen Alterthumes großentheils nur aus den Antikencabineten, und auch hier zünden wir die Begeisterung häufiger an Gypsabgüssen, als an den Originalstatuen an. Ganz unvermerkt mengen sich der allgemeinen Anschauung die besonderen Eindrücke bei, welche wir auf solche Weise erhalten, und wir construiren den Geist der antiken Kunst ohne weiteres Bedenken auf der falschen Grundlage dieser matten Nachbilder. Wer nur einmal Gelegenheit hatte, Erz-, Marmor- und Gypsbilder neben einander zu sehen und zu vergleichen, der weiß, welchen Einfluß die Verschiedenheit des Stoffes auf die Form nimmt, wie ganz anders das-

selbe Bild erscheint, je nachdem es in diesem oder jenem Material seine Darstellung findet. Namentlich wird ihm das Kalte und Unlebendige, die Auflösung des Gesammteindruckes in lauter Detail bei dem „schwatzhaften" Gypse nicht entgangen sein. Einmal gewöhnt, die griechischen Kunstwerke zumeist in diesem Stoffe verkörpert zu schauen, war dann der weitere Schritt rasch gethan, der griechischen Kunst überhaupt die Charakterzüge vollkommener Ruhe und des strengsten Maßes in äußerer Lebendigkeit zu leihen. Hier entsprangen die bekannten ästhestischen Theorien von der nothwendigen Allgemeinheit und Abgeschlossenheit in der plastischen Darstellung; von hier rührt die Abneigung, der doch unwiderleglichen Thatsache beizupflichten, daß die Griechen selbst die Wirkung der Farbe nicht ganz verschmäht, um die Lebendigkeit der Statuen zu erhöhen. Es ist wahrhaft seltsam, daß man die lebendigste aller Kunstweisen so ängstlich von allzunahen Berührungen mit dem Leben abschloß, sie vor der Möglichkeit, auch durch Illusion zu wirken, verwahrte und die Kunst gerade für jene Zeit, wo sie ganz Natur und am wenigsten „gemacht" war, in die engen Bande des Systems schlug. Man hatte dabei sowohl die Thatsache vergessen, daß die Griechen ihre Götterbilder badeten, salbten und mit Garderoben beschenkten, als auch den Grundsatz, daß kein Volk seine lebendige Kunst für das Plaisir geschmackvoller Kunstkenner bestimmt, sondern zunächst durch ein stoffliches Interesse an dieselbe gekettet ist. Es ist ihm um den himmlischen Widerschein seiner eigenen Wirklichkeit und nicht um Probeexempel für ästhetische Lehrsätze zu thun.

Auch die Erkenntniß der griechischen Architektur litt und leidet unter dem Einflusse ähnlicher Vorurtheile. Wir lernten sie im Zeitalter der Renaissance eben nicht nach den besten Mustern kennen, sie trat uns gleich im Anfange nicht als fertige historische Erscheinung, sondern als praktisches Vorbild, für die unmittelbare Verwendung bestimmt, entgegen. Wir lernten allmälig wieder in griechischer Weise bauen; wir gewannen wohl ein rasches Verständniß ihrer äußeren Formen, wir konnten aber nicht in Bezug auf den allgemeinen Geist von der näher gelegenen eigenen Empfindungsweise uns lossagen, und übertrugen Vieles, was nur der unter dem nordischen Himmel geborenen Baukunst eigenthümlich und wesentlich ist, auch auf den griechischen Styl. Unsere Bauwerke vertragen nicht den heiteren Farbenschmuck; unser Himmel, unsere Anschauung, der Organismus der Bauwerke selbst gestatten, ja fordern das Durchgehen eines einzigen Farbentones. Also durfte auch in Griechenland die Wirkung einzelner Bauglieder nicht durch Färbung erhöht, die natürliche Steinfarbe nie verändert werden. Die Farbenanwendung in der grie-

chischen Architektur, das System der Polychromie wurde erst in unseren Tagen entdeckt (wie denn überhaupt die erschöpfende Wissenschaft von der griechischen Architektur großentheils erst Carl Bötticher's in seiner Tektonik niedergelegten Forschungen verdankt wird); die alte Ansicht von der Einfärbigkeit der griechischen Bauten nebst vielen anderen Vorurtheilen hat sich aber trotzdem auch jetzt noch in der Tagesmeinung siegreich erhalten.

Man glaube übrigens nicht, bloß die antike Kunst habe sich über das Eindringen von Vorurtheilen in ihrer Auffassung zu beklagen. Auch für andere Kunstweisen und Perioden gilt das Gleiche, daß wir häufig, was dem Zufalle und unserer Anschauung angehört, auf das Wesen der Kunst übertragen, und Bestimmungen für dieselbe auffinden, welche erst nachträglich und ohne alle Nothwendigkeit zum Dasein gelangten. Wie Vieles wird zum Style des Malers gerechnet und gehört doch eigentlich zu den Wirkungen des Zahnes der Zeit, wurde erst durch das Nachdunkeln, Verbleichen der Farben u. s. w. hervorgerufen. Und so sehr haben wir uns in vielen Fällen daran gewöhnt, die unvermeidlichen Spuren der Zeit mit dem Wesen der Kunstwerke zu vermengen, daß zuweilen die Auffrischung der letzteren zu ihrer ursprünglichen Gestalt unser Gefallen statt zu vermehren, nur vermindert. Es steht z. B. zu bezweifeln, ob die Anwendung der Polychromie an antik gebildeten Bauwerken unser Auge befriedigte und ergötzte, es ist weiter eine Thatsache, daß der gegenwärtige Zustand mancher Gemälde, wo durch das Nachdunkeln die Gegensätze der Farben theilweise verwischt wurden, unseren Vorstellungen von Farbenharmonie mehr zusagt, als ihr ursprünglicher mit ungeschwächten Farbencontrasten. So erinnern wir uns eines Bildes von Rubens im Louvre: Die Himmelfahrt Mariä. Als dasselbe restaurirt, der dike, schwärzende Firniß von demselben weggenommen wurde, und die wohlerhaltene ursprüngliche Färbung an den Tag trat: die hellen Lichter auf dem Fleische, umgeben von entgegengesetzten Tönen, aus Kobalt und Weiß oder Chromgelb und Weiß u. s. w. gemischt, da fanden Kundige und Unkundige das Colorit schreiend und grell. Es erschien harmonischer durch das trübe Mittel des zähgewordenen Firnisses. Dieses und andere Beispiele mögen als Trost für jene dienen, welche das Schicksal des Alterthumes bedauern und den Einfluß unserer subjectiven Ansichten etwa bloß auf dieses eingeschränkt wähnen.

Wir sind mit der Reihe der Vorwürfe gegen die gewöhnliche Anschauungsweise der Antike noch nicht zu Ende. Zu den oben ausgestellten Mängeln, daß wir uns die Hellenen als ein Volk von Kunstkennern vorstellen, und ihre Kunst mehr an ästhetischen Regeln als am Leben hängend, gesellt sich noch ein anderes Vorurtheil in Bezug auf die Aus-

bildung der einzelnen Kunstgattungen. Der Malerei der Alten wird stets nur mit einem gewissen Achselzucken gedacht, und ihrer Erwähnung gleich die Bemerkung von ihrer geringen Bedeutung hinzugefügt. Daß die Kunst der Malerei ihr eigentliches Dasein erst dem romantischen Mittelalter verdanke, erscheint als eine eben so ausgemachte Sache, als daß die Plastik ihre höchste Blüthe bei den Griechen feiere. Nun wohl, es wird Niemand das Vorherrschen des plastischen Geistes in Griechenland in Abrede stellen; er ist und bleibt der Mittelpunkt, welcher alle Kunstregungen durchdringt, dessen Analogie wir in der Poesie vorfinden, wie er für alle bildenden Künste die Regeln und das Princip vorschreibt. Es ist weiter richtig, daß uns von der antiken Malerei beinahe gar keine Denkmäler erhalten wurden und wir daher über ihren Charakter nothwendig im Dunkeln bleiben, und daß in den erhaltenen Denkmälern die Malerei nicht von jenen Gesetzen beherrscht erscheint, welchen sie seit dem Mittelalter unterworfen ist. Dieß Alles zugegeben, was beweist es gegen die antike Malweise? Schon der ausnehmende Ruhm, welchen gerade die Maler im Alterthume genossen, die mit Phidias Ruhm wetteifernde Popularität Apelles' sollte uns in unserem Glauben an die Unbedeutenheit der Malerkunst bei den Alten wankend machen. Auch läßt die allseitige Kunstbildung der Griechen die übermäßige Vernachlässigung eines so wichtigen Kunstzweiges kaum begreifen. Warum sollten die Griechen, deren Phantasie so reich und vielgestaltig, deren Auge in einziger Weise für jede Schönheit offen war, gerade für die Malerei und die Farbe alles Sinnes entbehrt haben? Die unbefangene Anschauung und Würdigung der Überreste antiker Malerei, verbunden mit der kritischen Erwägung der schriftlichen Nachrichten, die uns über dieselbe namentlich der jüngere Plinius in seiner Naturgeschichte hinterlassen, bekräftigen das Recht jenes Zweifels. Die griechische Malerei war zwar in ihrem Wesen von der mittelalterlichen und modernen, insbesondere von der Ölmalerei ganz verschieden, sie war aber durchaus nicht so untergeordnet und unbedeutend, wie sie die gewöhnliche Ansicht ausgibt. Kaum dürfte irgend ein Resultat der kunstgeschichtlichen Forschung überraschender erscheinen, als das jetzt in der Wissenschaft allgemein giltige Urtheil über das Pompejanische Mosaikgemälde: die Alexanderschlacht. Wir waren nahe daran, über das Dasein einer antiken Malerkunst den Stab zu brechen, und nun müssen wir erfahren, daß „das Größte und Höchste, was in der Welt überhaupt bis jetzt im großen, historischen Style gedacht und componirt ist, vor dessen Höhe der Vollendung selbst unsere größten Meister, Rafael nicht ausgenommen, weit zurückstehen müssen" von dieser verkannten und geringgeschätzten Malerei der Alten in der Alexanderschlacht

geschaffen worden. Wir gönnten den Alten vom Herzen das Monopol der Plastik, so lange wir nur jenes in der Malerei festhielten, und nun müssen wir auch diesen Ruhm mit ihnen theilen, ja sogar in dem Großartigen der Komposition den Vorzug einräumen! Wahrlich, selten sind durch das Alter geheiligte Vorurtheile in so gewaltsamer Weise erschüttert worden, als es durch die Entdeckung der Alexanderschlacht in Bezug auf die Ausdehnung des antiken Kunstgebietes geschehen.

Dieß sind die Schwierigkeiten, welche sich der unbefangenen, richtigen Erkenntniß der alten Kunst entgegenstellen. Sie werden überreich aufgewogen durch den Reichthum, mit welchem das Genie und der beharrliche Fleiß zahlreicher Forscher gerade dieses Gebiet der Geschichte überschüttet. Die griechische Welt bildet bekanntlich seit Jahrhunderten das Lieblingsstudium der geläuterten Phantasie und des reifen, humanen Denkens. Hier brach bereits Dämmerung an, während noch in den anderen Gebieten der Erkenntniß die tiefste Nacht herrschte, die Heroen des griechischen Geistes waren schon lange in unserem Ideenkreise eingebürgt, als wir noch kaum eine Ahnung von dem bloßen Dasein anderer Culturvölker besaßen. Die Hauptthätigkeit aber war auf das Begreifen der antiken Kunst gerichtet. Es hieße Weltbekanntes wiederholen, wollten wir die Verdienste der deutschen Wissenschaft um das classische Alterthum eines Breiteren auseinandersetzen. Nicht nur daß wir von Winckelmann herab in jeder Generation auf Meister in der Kunstforschung stoßen und die Archäologie mit jedem Schritte auch um einen Grad ihrer Vollendung sich nähern sehen, so können wir keinen in der Geschichte deutscher Bildung berühmten Mann nennen, der sich nicht zum Alterthume angezogen gefühlt, nicht für seine Aufhellung erfolgreich gewirkt hätte. Wir führen nur Herder und Lessing, vor allem aber Göthe und Schiller an. Ja das classische Alterthum gewann für Deutschland eine solche Bedeutung, daß es unter den Einflüssen, welche den Zeitgeist bestimmten, obenan steht und für die Deutschen gleichsam ein zweiter Nationalgeist geworden ist. Durch diese großartigen Bestrebungen wird unsere Arbeit wesentlich erleichtert und abgekürzt. Wir fügen uns um so lieber den selbstgezogenen Schranken, und begnügen uns, die einfachen Grundzüge der historischen Entwickelung zu zeichnen, als die Hauptwerke für die Erkenntniß der antiken Kunst, O. Müller's Archäologie — eine vollständige Materiensammlung, H. Hettner's Vorschule zur bildenden Kunst der Alten — ihre geistvolle ästhetische Würdigung, sowie Österlein's Bilderhefte ein wirkliches Gemeingut bilden, und lange schon auch in weiteren Kreisen Eingang gefunden haben.

Indem wir nun zur Betrachtung der griechischen Kunst schreiten und zunächst auf die natürlichen Grundlagen des griechischen Lebens unsere Aufmerksamkeit lenken, betreten wir nicht nur einen neuen von Meereswellen reich bespülten und von der Macht des Meeres beherrschten Boden, sondern auch einen neuen Welttheil. Wir sind in Europa angelangt. Seit die Erdkunde zum Range einer Wissenschaft erhoben worden, strenge Gesetze in ihr walten, und die scheinbar willkürliche Mannigfaltigkeit auf feste Regeln zurückgeführt ist, hat auch die Aufzählung von Welttheilen, die Gliederung der alten Welt in Asien, Afrika und Europa alles Zufällige verloren. Der oberflächlichste Blick auf die Weltkarte reicht hin, den scharfen Contrast zwischen der Erdbildung Europa's und Asiens herauszufinden und in der Structur des ersteren Continentes eine selbstständige Gestalt zu erkennen. Zunächst fällt die Verschiedenheit in den Verticalverhältnissen auf. Die verticalen Dimensionen Europa's offenbaren, verglichen mit jenen Asiens, die größte nur erdenkbare Mannigfaltigkeit. Die Gegensätze sind zahlreich, aber kein einzelner ist schroff neben den anderen hingestellt, die Gliederung unendlich reich, aber überall vermittelt, nirgends eine Formation über weite Räume monoton ausgedehnt, keine Riesenplateaus und endlose Wüsten vorhanden. Das Ganze erinnert an den sanften Wechsel der Wellenlinien und zeigt bei allem Reichthume der Formen, bei aller Mannigfaltigkeit in der Plateaubildung und den vielen Gebirgszügen ein edles Maß. Es wollte, wie es ein französischer Naturforscher glücklich ausdrückt, die Natur im möglichst kleinen Raume die größte Zahl unabhängiger Bildungsformen zur Darstellung bringen, und hat hier Alles zusammengedrängt und verjüngt, was sonst in gigantischer erdrückender Größe schwerfällig und schroff vorkommt. Die andere Eigenthümlichkeit Europa's ist die offene Seite, welche es dem Meere bietet. Als Ganzes betrachtet, erscheint es als eine dem festen, continentalen Kerne Asiens angefügte Halbinsel, in seinen einzelnen Theilen zeigt es überall tiefe Meereseinschnitte, die continentale Einheit aufgelöst, die feste Erde in insularische und peninsularische Formen verwandelt, kurzweg eine Gestalt, die zur Bewegung auffordert und die mannigfachste Entwicklung des Lebens verheißt, Selbstständigkeit in kleinen Kreisen duldet und doch wieder die einzelnen Glieder verbindet, — an ein organisches Wesen erinnert. Innerhalb dieses allgemeinen Gegensatzes kommt dann ein interessanter Parallelismus mit dem asiatischen Continente zum Vorschein. Quer durch die Mitte der beiden Continente zieht sich ein breiter Bergrücken hin, gleichsam die Achse des vereinigten Welttheiles, die scharfe Grenzscheide von Nord und Süd, wo sich die verschiedenen Klimate abdachen und die Gliederungen

zusammenstoßen. Die Nordseite ist die kalte, continentale Seite, wo das Meer nur wenig einströmt, große einförmige Landflächen sich ausdehnen und das Leben der Natur und des Geistes keinen bedeutenden Wechsel bietet. Die Südseite ist dem Meere offener, mannigfacher gebildet, dem historischen Leben befreundeter und läuft in peninsularische Formen auf. Die südlichen Halbinseln des asiatischen Continentes haben wir bereits kennen gelernt; ihnen entsprechen in Europa die drei südlichen Halbinseln: Griechenland, Italien und Spanien.

Nur ist natürlich die Scheidung Europa's in einen Norden und Süden nicht so schroff wie in Asien, wie überhaupt jene Gebirgsaxe nicht so gewaltig, ihre Einwirkungen auf das Klima nicht so entscheidend auftreten. Alles ist einander näher gerückt, die Gegensätze abgeschliffen, die maßvolle Einheit stets vorherrschend. Wir können dieß Verhältniß auch so ausdrücken, daß in Asien selbst die maritime, südliche Seite nach continental erscheint, in Europa selbst die continentale Nordseite dem Eindringen des Meeres sich nicht völlig entzieht. Die continentale Natur des südlichen Asiens zeigt sich namentlich groß, wenn man es mit den südeuropäischen Insel- und Halbinselformen vergleicht. Was sind Indien, Arabien gegen das aus dem Meeresgrunde emporgestiegene und auf der Meeresfläche gleichsam schwimmende Hellas oder selbst Italien!

Die drei Halbinseln Südeuropa's sind nun für den folgenden Zeitraum bis tief in das Mittelalter herab der Schauplatz der Weltgeschichte. Das continentale Hinterland derselben betheiligt sich nur an dem historischen Leben, soweit es zu den ersteren in Berührungen tritt; zunächst bildet es gegen ihre hohe Gesittung und reiche geistige Entfaltung die Folie der Barbarei und geistiger Armuth. Unter den drei Halbinseln selbst herrscht wieder eine bemerkenswerthe Verschiedenheit. Die Eigenthümlichkeit der Natur bricht sich trotz des Bandes Bahn, welches durch das gemeinsame Element des anströmenden Mittelmeeres und den stetigen Kolonistenzug geknüpft wird.

Die pyrenäische Halbinsel an zwei Meeren gelegen und mit der portugiesischen Seite gegen den Ocean gewendet (daher auch hier die Weltfahrten und Entdeckungen der Neuzeit ihren Anfang genommen), besitzt auf der einen Seite eine ungemein hohe maritime Bedeutung, zeigt aber auf der anderen Seite in ihrer wenig gegliederten Küste, in ihrer massenhaften Hebung, theilweise selbst in ihrem Klima eine deutliche Verwandschaft mit den afrikanisch-orientalischen Formen, wodurch die Herrschaft der Mauren daselbst ihre geographische Erklärung findet. In Italien spricht sich der insularische Charakter schon deutlicher aus; die Küstenentwickelung ist großartiger, das Binnenland wenig bedeutend. Nur

wird derselbe wieder durch die größere Leichtigkeit, die Alpenpässe zu durchdringen, dann durch die reichere Natur des germanischen Hinterlandes gebunden und ein lebendiger Gegensatz zu dem Meereseinflusse geschaffen, wie denn überhaupt in der ersten Periode nur Sicilien und der südliche Theil Italiens in dem Vordergrunde steht, das adriatische Meer geschlossen bleibt, die breite Poebene kein Leben entwickelt. Am reinsten bewahrt die griechische Halbinsel den insularischen Charakter, und ist ganz unbedingt, ohne allen Gegensatz an das Mittelmeer gekettet. Durch den unwirthlichen Hämus vom Norden völlig abgeschnitten, ohne ein bedeutendes Hinterland, dagegen von der See vielfach durchschnitten, Meerbucht an Meerbucht enge gereiht, von zahlreichen Inselgruppen umgeben, wird Griechenland gleichsam ganz Küste und im engsten Sinne des Wortes Meerlandschaft. Noch schärfer bestimmt den geographischen Charakter und das historische Leben Griechenlands der Umstand, daß es nach Westen hin weniger gegliedert, weniger zum Anbaue und zur Gesittung angeregt, durch eine weitere Meeresstrecke von dem benachbarten Italien getrennt, also auch zum Ausgreifen nach Außen nur in geringem Maße bestimmt wird. Die Westseite Griechenlands zeigt keine große Entwickelung, dagegen sind alle Vorzüge und Eigenthümlichkeiten auf die Ostseite hingedrängt. Vorzüglich in südöstlicher Richtung öffnet es sich der gewaltigen Macht des Meeres, welches in zahlreichen Inseln sichere Brücken nach der gegenüberliegenden asiatischen Küste geschlagen, und zwischen Kleinasien und Hellas eine innige Verbindung angeknüpft hat, wie sie auf der Westseite gegen Italien vergeblich gesucht wird. So haben wir vorläufig zwei Richtpunkte zur Bestimmung des griechischen Wesens gefunden. Griechenland ist in jeder Beziehung ein „thalassisches Land, ein Geschenk des Poseidon," weiter aber gegen den Orient offen, mit Kleinasien in steter, inniger Wechselbeziehung und in seiner Weltstellung bei aller Selbstständigkeit und trotz seines übrigen individuellen Lebens gegen den Osten geneigt.

Was nun den näheren Charakter der griechischen Landschaft anbelangt, so hat ihn A. Humboldt in so vollendeter Weise bestimmt, daß es thöricht wäre, wollten wir, statt seine Worte wiederzugeben, eine Umschreibung des Sinnes versuchen. Er sagt darüber in seinem Kosmos: „Die griechische Landschaft bietet den eigenthümlichen Reiz einer innigeren Verschmelzung des Starren und Flüssigen, des mit Pflanzen geschmückten oder malerisch felsigen, luftgefärbten Ufers und des wellenschlagenden, lichtwechselnden, klangvollen Meeres dar. Wenn anderen Völkern Meer und Land, das Erd- und Seeleben wie zwei getrennte Sphären der Natur erschienen sind, so ward dagegen den Hellenen und nicht etwa

blos den Inselbewohnern, sondern auch den Stämmen des südlichen Festlandes, fast überall gleichzeitig der Anblick dessen, was im Contact und durch Wechselwirkung der Elemente dem Naturbilde seinen Reichthum und seine erhabene Größe verleiht. Wie hätten auch jene sinnigen, glücklich gestimmten Völker nicht sollen angeregt werden von der Gestalt waldbegrenzter Felsrippen an den tiefeingeschnittenen Ufern des Mittelmeeres, von dem stillen nach Jahreszeit und Tagesstunden wechselnden Verkehr der Erdfläche mit den unteren Schichten des Luftkreises, von der Vertheilung der vegetabilischen Gestalten?" Nebst dieser innigen Verschmelzung des Starren und Flüssigen, dieser besonders bei den jonischen Stämmen hervorleuchtenden Einheit des Land- und Seelebens macht sich als weiterer Charakterzug des Landes die eigenthümliche Schärfe der geographischen Begrenzungen, das Abgeschlossene und Selbstständige der verschiedenen Landschaften, verbunden mit einer bis zur größten Vereinzelung gehenden Mannigfaltigkeit der Örtlichkeiten, also die Individualität geltend.

Griechenland reflectirt Europas Natur im Miniaturbilde und läßt die schöpferische Kraft im sinnigen Phantasiespiele gleichsam versuchen, welche Zahl von Formen und Gestaltungen im kleinsten Raume möglich ist. An Reichthum der Gliederung kann sich Hellas mit viel größeren Landschaften messen, es überragt sie alle durch die Reinheit, Festigkeit der Begrenzung, welche auch die Anwohner in Ehren behielten, da ihr frommer Glaube die Nichtachtung oder gar gewaltsame Umwälzung der Raumverhältnisse als „frevelhaften Eingriff in die Schöpfung der Götter" verdammte. Der geographische Bezirk, klar gesondert, kräftig individualisirt, gestaltet sich zur historischen Landschaft, zur politischen Einheit; die Bevölkerung verliert nicht durch das Herbeiziehen der Fremde in ihre Verhältnisse das Naturwüchsige, sie verharrt in der schönen Mitte zwischen der unfreien Festbannung am Boden der orientalischen Stromländer — dieß verhindert das verbindende Meer — und der unlebendigen Weitschweifigkeit späterer Großreiche, und gewinnt dadurch eine Kraft und Sicherheit im Leben, die auf Gesittung und Bildung den wohlthätigsten Einfluß übten.

Klar und scharf markirt hebt sich im Norden die triftenreiche thessalische Kessellandschaft aus der Umgebung heraus. Ihre Umrisse zeichnet in unverlöschlichen Zügen im Norden der glänzende Olymp, der Grenzwächter griechischen Wesens, — denn was hinter ihm lagert, ist Barbarenland — westlich der Pindus, den Apenninen Italiens vergleichbar, im Süden der Öta hoch über den dunkeln Waldsaum emporragend, und im Osten endlich, nur ein enges Felsthor, die Thermopylen, zwischen sich

und dem Gebirge lassend, die freie See. In Thessalien wogte einst ein reiches Volksleben. Es wurde den Ursitzen der pelasgischen Niederländer beigezählt und als die alte Heimat hellenischer Stämme gepriesen. Später sank es freilich in seiner historischen Bedeutung und verlor allen Antheil an der Entwickelung des griechischen Geistes. Wie hätten auch seine Bewohner, vom Meerleben entfernt, gleichen Schritt halten sollen mit den von der Natur ungleich mehr begünstigten Hellenen? Noch blieb aber der mythische Glanz, und das Auge der Griechen weilte gern in nördlicher Richtung, wo der schneebedeckte Olymp hinter Wolken den Sitz der Götter barg, wo einst die furchtbaren Titanenschlachten geschlagen worden, mit so wüthiger Kraft, daß sich die Gebirge klüfteten und die Erde rüttelte, wo später Deukalion ein neues Geschlecht pflanzte und die gesitteten Lapithen mit den rohen Centauren den Kampf um Cultur siegreich durchfochten. Jedenfalls steht Thessalien auch als Naturproduct höher, als die westliche Hälfte Nordgriechenlands, das epirotische Festland, durch die Pinduskette vom thessalischen Kessel getrennt. Das uralte Zeusorakel im Eichenhain von Dodona mit seinen Zukunft rauschenden Bäumen und seinem Zauberbecken, sowie der Umstand, daß die spätere Nationalbezeichnung „Gri chen“ hier als Localname vorkömmt, machen Epirus zwar für die Vorgeschichte Griechenlands bedeutsam, doch verliert sich diese Bedeutung in das Dunkle, und nachmals galt Epirus weder in der Vorstellung des Volkes noch in seinem eigenen Wesen als Glied der griechischen Welt. Epirus und Thessalien bilden für sich eine selbstständige, verhältnißmäßig noch continentale Landschaft. Erst Hellas und der Peloponnesus werden durch ihren insularischen Charakter, ihre Gliederung und den Reichthum an kleinen abgeschlossenen landschaftlichen Gebilden die natürliche Stätte des echten griechischen Geistes.

Die Natur selbst bezeichnet unterhalb Thessaliens den Eintritt in eine neue, höhere Bildungsstufe. Von beiden Seiten greift das Meer in das Festland ein, versucht es einzufassen, zu durchbohren, die Halbinselform in die reine Inselgestalt zu verwandeln; der ambrakische Meerbusen westlich, der malische östlich schneiden tief in das Land ein, scheiden es kräftig von dem nördlichen continentalen Striche und beginnen schon hier die Gliederung, welche weiter südlich mit noch größerem Erfolge vom Meere aufgenommen wird. Was an der Nordgrenze des eigentlichen Hellas der ambrakische und malische Meerbusen versuchen, vollenden die korinthische und saronische Bucht am Peloponnesus. Sie strömen machtvoll in das Land ein, berühren sich beinahe und lassen nur eine schmale Landbrücke, den berühmten Isthmus, zwischen sich übrig. Dieser Ansatz zum Insularischen ist das eine Kennzeichen der selbstständigen, individuellen

Naturbildung von Hellas. Außerdem schiebt sich nördlich der Öta als Riegel zwischen Thessalien und Mittelgriechenland vor, dieses selbst aber zerfällt durch das nach Süden ziehende Korargebirge in eine östliche und westliche Hälfte. Es wiederholt sich hier das bereits im Norden beobachtete Gesetz. Der Westen ist schon von Natur gegen den Osten vernachlässigt und bleibt deßhalb auch ohne historische Bedeutung. Während der letztere zu reicher Gruppirung fortsteigt und in eine Reihe abgeschlossener Landschaftskörper zerfällt, ist die westliche Hälfte gegen den ungriechischen Norden offen und in sich selbst wohl zerklüftet, aber nicht gegliedert. Der Strich der Gebirge geht jenem von Epirus analog nach Süden, das Land erscheint vielfach nur als die Fortsetzung von Epirus, mit welchem es auch den Acheloosstrom gemeinsam besitzt, dagegen ist die Verbindung mit dem rein hellenischen Osten ziemlich unwegsam, die Berührungspunkte mit der höher entwickelten Bildung der östlichen Stämme selten und gering. Deßhalb verblieb das wüste Hochland von Ätolien und Akarnanien (noch in historischer Zeit von Löwen heimgesucht) in einem Zustande der Halbbarbarei, hatte keinen Einfluß auf die Geschichte und zeigte in seinen Einwohnern einen gegen die übrigen Griechen in vielen Beziehungen zurückgebliebenen bäuerischen und räuberischen Stamm; das Vorland an der Küste theilt die natürliche und geistige Armuth mit dem zerklüfteten Hinterlande. Wohl bespülen es Meeresfluthen, aber die Küste ist hafenlos und ungesund, die Flüsse setzen an den Mündungen Schlamm ab, zur Handelsthätigkeit ist kein Anreiz vorhanden, das Leben also von jenem der Hintersassen nicht verschieden.

Wie ganz anders, wie ungleich lebendiger und kräftiger ist die Gliederung der Osthälfte, wie so ganz organisch sind die vielen geographisch und historisch selbstständigen Landschaften, nicht völlig abgesperrt gegen außen und doch auch nicht leblose Anhängsel eines mit dem Marke ganzer Landstriche fettgefütterten Centrums, bloß durch die gemeinsame Bildung, durch den hellenischen Geist zu einer idealen Einheit zusammengefaßt. Die zerrissene Küste mit zahlreichen Vorgebirgen und Buchten, die vielen Verzweigungen der Gebirge im Innern bieten die natürlichen Bedingungen zu einem regsamen, reichen Leben, sie verweisen auf die See und lassen es doch nicht an Weckmitteln für die innige Liebe zur Heimat fehlen, sie machen die Einzelstaaten nicht so groß, daß die unmittelbare Theilnahme des Individuums an der öffentlichen Angelegenheit verloren ginge, und haben doch auch in den Bundesgenossenschaften weite Kreise für die politische Thätigkeit in Bereitschaft — sie mischen alle Verhältnisse, daß der Einzelne sich als Glied einer

reichen, schönen Welt fühlt und doch nicht aufhört, im Nächsten und Unmittelbarsten zu Hause zu sein.

Südlich vom Öta, rings von Gebirgen eingeschlossen, nur mit dem östlichen Phokis durch Thäler verbunden, erhebt sich das kleine Bergland Doris, nicht unrichtig der Lage und der Verfassung nach mit dem Schweizer Urkantonen verglichen. Daran schließt sich am Parnassus gelegen das kleine aber in der griechischen Bildungsgeschichte hochwichtige Phokis. Denn hier am Nabel der Erde, „auf Krissäischem Gebiet unter dem schneeigen Parnaß, seinem südlich gewendeten Abhang, wo jähe Felsen überhängen, unter denen ein tiefgewölbtes Felsenthal hinläuft," hatte Apollo, der Sieger des pythischen Drachen, sein Orakel aufgerichtet, und ließ durch begeisterte Jungfrauen das Schicksal sprechen; hier sammelten sich die einzelnen Griechenstämme zur Amphiktyonie, und feierten auf der unbebauten krissäischen Ebene in den pythischen Spielen das Bewußtsein ihrer nationalen Einheit; hier hatte die Pietät und der Kunstsinn der verbrüderten Hellenen im dorischen Apollotempel, im Tempelhofe, in Hallen und Schatzhäusern Reichthümer und Kunstwerke in so unermeßlicher Zahl aufgehäuft, daß trotz aller Raubzüge und Plünderungen noch zu Plinius' Zeiten an 3000 Statuen in Delphi angeführt wurden. Nicht unvergessen darf dabei die Lesche (Säulenhalle) bleiben, welche Polygnot mit malerischen Darstellungen aus der Odyssee und Iliade zierte. Zwar hat sich nichts von ihnen, als ein schriftlicher Bericht des Pausanias erhalten; doch sind sie uns durch Göthe's Beschreibung und Riepenhausen's ideale Restauration wieder ganz nahe gelegt worden. Daß die Griechen ihr Nationalheiligthum nach Delphi, ihre Nationalversammlung nach den Thermopylen verlegten, ist dieß nicht wieder ein neues Zeugniß für die eigenthümliche Kraft des hellenischen Geistes? An dem Passe, dessen Eroberung den Besitz von Hellas sicherte, saßen die Amphiktyonen über die Nationalangelegenheiten zu Rathe, in dem den Einbrüchen der Barbaren ausgesetzten Delphi lenkte Apollo das Nationalschicksal. Die Griechen scheuten nicht für ihre Heiligthümer die feindliche Berührung, sie traten mit dem Theuersten, gleichsam mit freier Brust dem Feinde entgegen. Gerade die Gefahr wurde für sie ein Sporn zum Siege, wie auf der anderen Seite die Aussetzung ihrer Heiligthümer ihre kühne Selbstgewißheit bewies.

Westlich an Phokis, von dem an Heilkräutern reichen Helikon und seinen Zweigen umfaßt, stößt die fruchtbare Thalebene von Böotien, durch seine dicke, neblige Luft, gifthauchenden aber fetten, ergiebigen Boden, wie durch die plumpe Schwerfälligkeit seiner Bewohner im Alterthume nicht wenig berüchtigt, und besonders für die scharfzungigen Nachbarn in

Athen ein vielgebrauchter Witzstoff. Böotien war ein Agriculturland, das den großen Grundbesitz gern beisammen hielt, zu aristokratischen Einrichtungen von Natur geneigt war, körperliche Kraft mehr begünstigte, als eine feine und glatte Bildung, deßhalb aber weder für die Kunst, wie Pindar und Korinna beweisen, ganz verloren ging, noch auch an großen Männern Mangel litt. Dafür sprechen Thebens Geschichte und die Böotier: Epaminondas und Pelopidas.

Das südlichste Gebiet von Hellas füllt die am meisten zur Halbinselform entwickelte attische Landschaft, der Mittelpunkt hellenischer Cultur. Mannigfach ist die Gliederung des Bodens. Neben einzelnen Culturebenen, von welchen die Ebene von Athen weltgeschichtlich geworden und der Paralia — dem Küstenstriche an der Südspitze Attikas, auf den Handel gewiesen — kommen auch bergige Districte vor. Noch reicher aber, ja von wahrhaft unendlicher Fülle ist das historische Leben, welches sich auf diesem kaum 40 Meilen im Gevierte fassenden Erdflecke entwickelt. Die geographische Erklärung für die Höhe und den Reichthum der geschichtlichen Entwickelung Attikas hat Bernhardy in seinem Grundrisse der griechischen Literatur so treffend hervorgehoben, daß wir nicht umhin können, seine eigenen Worte anzuführen: „Alle die Verschiedenheiten, wodurch einzelne griechische Gegenden ausgezeichnet sind, besitzt der attische Boden in seltener Vereinigung: ein Übergewicht von Höhenzügen und kalkigem Gestein, namhaft durch Marmor und metallische Erden und leidlich durch den Wechsel von fruchtbaren Thälern und Ebenen bedingt, der weniger den Getreidebau, als sorgfältige Garten- und Baumpflege begünstigte, Küstenstriche von ungleichem Werthe, geringe Buchten und Hafenplätze, spärliche Bewässerung, Mangel an Weideland, besonders für ausgedehntere Pferdezucht und noch mehr an Waldungen; lauter Hindernisse für stetigen Grundbesitz, kriegerische Macht und Unternehmungen zur See, die jedoch von den betriebsamen Einwohnern soweit mühselig überwunden wurden, daß man dem harten Felsboden einen genugsamen Ertrag an Metallen, Marmor, Oliven, Korn und Gartenfrüchten abgewann. Die Thatkraft dieser gedrängten Menge aber belebte die glückliche Temperatur einer reinen heilsamen Luft, welche zur gelenken und schlanken Körperbildung beitrug, und in dem Maße die Schärfe des geistigen Sinnes beförderte, wie der klare Himmel, der offene, glänzend beleuchtete Blick auf das Meer, die mannigfachen Gruppen der örtlichen Formen auch das Auge veredelten und zur freien Anschauung erhoben.“ Die überaus günstige Weltlage Athens, gegen das Meer gerichtet, die griechische Halbinsel abschließend, an jener Seite des Isthmus gelegen, der nach Außen führt und den Weltverkehr öffnet, ein

natürlicher Ausgangspunkt für Colonisation, Griechenland mit der Fremde vermittelnd, stand nicht ganz im Gleichgewichte mit dem beschränkten Umfange der von aller verschwenderischen Fülle weit entfernten Natur Attikas. Und doch war jene viel zu wichtig und zu drängend, als daß sie durch irgend welche locale Hindernisse hätte beseitigt werden können. So wurde dieser Zwiespalt nur zum Reize für gesteigerte Thätigkeit und geistige Energie. An dem Genusse der weitherrschenden Weltlage wurde festgehalten, der Blick blieb unverrückt auf das machtspendende Meer gerichtet. Was die Nähe nicht bot, wurde aus der Ferne geholt; die Machtmittel, welche die enge Heimat versagte, ersetzten die Bundesgenossen, ihr Muth und ihr Geld; die engen Grenzen des Landgebietes vergaß man auf der weiten See, die mangelnde physische Kraft holte man aus den Quellen des Geistes. Das von allen Seiten reich zuströmende Leben duldete natürlich keine Stetigkeit in der Verfassung, keinen Stillstand in der Entwickelung; hier war kein Platz für friedliche Geschlechterherrschaft, für das Festhalten am Alterthümlichen und Hergebrachten, für langdauernde Autoritäten; hier mußte begreiflicher Weise das Unruhige und Unstetige einer unmittelbar in die öffentlichen Angelegenheiten eingreifenden Demokratie sich geltend machen und der elastische, bewegliche, feinsinnige Geist allmälig in Sophistik, politische Buhlerei und Genußsucht ausarten. Welche bedeutende Rolle Athen in der Kunstgeschichte spielt, wie hier die Poesie in der dramatischen Kunst ihre höchste Entwickelung, ihren Abschluß erreicht, die Architektur ihre größte Vollendung entfaltet, Sculptur und Malerei zur Meisterschaft gedeihen, wie das Kunstleben hier zum Nationalleben wird, und ein Volksbewußtsein sich entwickelt, welches die Kunst nicht als Leckerbissen, sondern als wahrhafte Nahrung genießt, dieß Alles zu beobachten und zu erklären, werden die nächsten Briefe eine vielfache Begebenheit bieten.

Wir wandern weiter durch das rauhe und felsige Ländchen Megaris, zur Viehzucht geeignet, doch auch durch seine Handelsthätigkeit bedeutend, ein Gegenstand der Eifersucht und des Witzes für die Athener, gegen welche es das dorische Element glücklich vertheidigte, über den schmalen, „an sich wehrlosen und neutralen," durch Quermauern gegen feindliche Angriffe abgesperrten Isthmus nach dem Peloponnesus. Hier vollendet sich, wie E. Curtius in seinem classischen Werke über den Peloponnesus treffend bemerkt, die Halbinselform, welche Griechenland in seiner Raumentwickelung anstrebt. Es gibt aber weiter die räumliche Abgeschlossenheit, die selbstständige geographische Gestalt dem Lande die natürliche Bedeutung einer sicheren, festen Zufluchtsstätte für heimische Gesittung und politische Freiheit, welche es begreiflich macht, wenn der Peloponnesus den Griechen

als die Akropolis von Hellas erschien, in vollständiger Weise die Eigenthümlichkeiten des hellenischen Geistes verkörperte und fremde Einflüsse kräftiger von sich wies, als es in den übrigen Theilen der griechischen Welt der Fall war. Die Gliederung des Landes ist einfach und ganz der äußeren Abgeschlossenheit des Landes angemessen, also selbstständig, und von einem inneren Mittelpunkte ausgehend, aus dessen Stamme „vier reichgeformte Halbinseln erwachsen.“ Den mittleren Kern bildet die peloponnesische Schweiz, das wald- und bergreiche Arkadien. Seine binnenländische Natur, seine geringe Zugänglichkeit im Innern, die natürliche Isolirtheit der einzelnen Bezirke bringen es mit sich, daß die Cultur hier gegen die Küstenstriche weit zurückbleibt, das politische Leben über die Anfänge kaum hinausreicht, mit der losen Kantonalverfassung sich begnügt, und ein ehrsamer conservativer Sinn hervorsticht, welcher Arkadien den Ruhm der Ursprünglichkeit, der schlichten Einfalt, der Unverdorbenheit, aber auch der Stabilität sichert. Es hat keine Geschichte, mit desto größerer Liebe wendet es sich der Sage zu, deren gläubiges Festhalten ohnehin mit dem Volkscharakter übereinstimmt, und wird selbst für die Nachkommen das Land der sagenhaften Unschuld, wohin die unzufriedene Bildung wie nach dem verlorenen Paradiese mit Sehnsucht zurückblickt. Von den Küstenlandschaften, welche sich an das arkadische Centrum anschließen, sind die östlichen durch die natürliche Gliederung und die Weltstellung ungleich begünstigter. Hier hat daher auch die Culturgeschichte einen reicheren Boden gefunden. Zuerst in dem sagengeschichtlich hochberühmten Argos, dem Stammsitze der Inachiden, Danaiden und Atriden. Hier erhob sich Mykenä mit den Überresten uralter Kunstübung, hier war ein reicher Cultus seit jeher heimisch, die Kunstthätigkeit in hohen Ehren und größter Blüthe, dann weiter nördlich das üppige, durch Wechsel des Bodens, ausgedehnte Handelsthätigkeit und große Kunstliebe ausgezeichnete Korinth. Die nördliche Küste von Achaja, ohne bedeutende Ebene und Hafenplätze, doch fruchtbar, und namentlich an Wein ergiebig, zog sich die längste Zeit vom gemeinsamen Handeln zurück und schätzte Neutralität höher denn Einfluß auf die Culturentwickelung des Peloponnesus. Am wenigsten reich ist die Westküste — Elis, von der Natur bedacht. „Es ist ein einförmiges — flaches, hafenloses Land, durch Lagunen entstellt und ungesund; die Uferlandschaften sind nicht durch Gebirgsarme gegliedert; Küstenflüsse sondern die benachbarten Länder durch schwankende Grenzlinien.“ Vielleicht war es gerade die geographische und historische Unbedeutendheit von Elis, welche auf seinem Boden die Gründung eines nationalen Heiligthumes hervorrief und die Griechen aller Stämme vermochte, hier am Ufer des Alpheus,

wo nach dem Untergange von Pisa keine neue Stadt mehr gegründet werden durfte, sich jedes vierte Jahr zu den großen olympischen Spielen zu sammeln, und die Erinnerung an ihre Einheit zu feiern.

Der geographische Schwerpunkt des gesammten Landes liegt im Süden. „Wer den Taygetus inne hat, besitzt die Burg des Peloponnesus". Der Taygetus aber gehörte in das spartanische Gebiet, daher denn auch die Hegemonie Spartas über die Halbinsel wohl durch die kriegerische Verfassung, durch seine zur Erwerbung und Wahrung der Herrschaft trefflich geeigneten Sitten und Gesetze begünstigt, doch nicht ausschließlich hervorgerufen wird. Sie ist eine in der Natur des Landes begründete Thatsache.

An Mannigfaltigkeit, Reichthum der Gliederung, klimatischen Contrasten hält der Peloponnesus, wie E. Curtius in seinem hier zu Grunde gelegten Buche ausführt, den Vergleich mit den übrigen griechischen Landschaften wohl aus. Auch die Mischung seiner Völkerstämme ist beträchtlich; es wurden hier die Ströme der Einwanderer, weil kein weiteres Vordringen mehr möglich war, zurückgestaut und haben sich schichtenweise abgelagert. Pelasger, der Urkern der Bevölkerung, Jonier, städtebauende thessalische Achäer, Äoler, sporadisch auch Phöniker folgen sich auf und über einander, bis endlich die dorische Einwanderung, die als Zug der Herakliden die Sagengeschichte Griechenlands beschließt und die reale Historie einleitet, dem Wogen und Hin- und Herdrängen der Stämme ein Ende macht und dem Peloponnesus in der dorischen Verfassung Einheit verleiht.

Schon bei der Darstellung der räumlichen Gliederung Griechenlands hatten wir Gelegenheit, das Maßvolle in den Wirkungen der Naturkräfte, ihr Fernstehen von jedem Extreme, von lähmender Verschwendung wie von erdrückender Armuth zu beobachten. An Muthwillen, an heiter spielenden Zügen fehlt es der griechischen Natur durchaus nicht. „Oft scheint die breitblätterige Platane die Rosen des Oleanders zu tragen, und aus den vollen Federbüschen der blühenden Kastanie drängen sich Granaten durch, deren feurige Blumen von Kränzen dunkelblauer Winden umschlungen werden". Auch darf man nicht die Anschauungen, welche dem kahlen, öden, theilweise zur Steppe gewordenen Griechenland entlehnt sind, auf das Alterthum übertragen. Heutzutage, wo die Waldvegetation viele hundert Fuß in die Höhe gewandert oder in unwegsame Schluchten vor der Art früher des Barbaren, später des Industriellen sich geflüchtet hat, und wo in Folge der Waldarmuth auch Quellenarmuth, Dürre und austrocknende Hitze eingetreten sind, wo die

Kahlheit alle Spitzen und Zacken der scharf geformten Berge grell hervorhebt, heutzutage freilich wären Homer's Verse:

Rings um die Grotte wuchs ein Hain voll grünender Bäume,
Pappelweiden und Erlen und duftereiche Cypressen

weniger naturwahr und die zahlreichen Epitheta alter Dichter: waldreich und waldgebirgig, weniger nahe liegend. Auch die Rosse-nährenden Triften wären nicht so leicht mehr zu finden. Sind doch selbst viele der einzelnen Pflanzengattungen vom griechischen Boden verschwunden und haben anderen, dem jetzigen Klima entsprechenderen Platz gemacht. Diese Veränderungen sind aber alle erst nach der Griechenzeit vor sich gegangen; für die letztere sind wir gewiß im vollen Rechte, wenn wir ein reich bewaldetes Aussehen des Landes, eine verhältnißmäßige, mannigfach vertheilte Fülle von Naturproducten annehmen, nicht so groß, daß sie verweichlichte, und doch auch nicht so gering, daß sie die Entwicklung der Anwohner hemmte und ihre Kräfte verkümmerte, sondern in jenem edlen Maße, welches zu heiterem Genusse der Naturspenden einladet, die sinnige Aufmerksamkeit auf das eigenthümliche Wesen der Natur weckt, zur religiösen Verehrung z. B. der Wasserquellen auffordert, in und mit der Natur leben und doch nicht in dumpfer Unterthänigkeit verweilen, sondern sich frei und unbefangen fühlen lehrt. Als Anregung zur Ausbildung des Schönheitssinnes dürfen auch die seltenen Fernsichten nicht unerwähnt bleiben, welche auf zahllosen Höhen durch die überaus reine, durch keine Nebel verdickte Luft bewirkt werden. Ersteigt man, erzählt ein Reisender, von Arkadien aus den Kamm der nördlichen Gebirge, so gewinnt man nicht nur den Überblick über das korinthische Meer und dessen zackige Gestade, sondern noch weiter hinaus breitet sich in ganzer Länge die Kette der Berge Ätoliens, von Phokis und Böotien aus, „in der Mitte das prächtige Haupt des Parnassus, und so nahe treten dem Auge die jenseitigen Höhen, daß man von den Abhängen des aroanischen Gebirges in Arkadien die dunkle Tiefe der delphischen Felsschlucht deutlich erkennen kann." Ein ähnlicher Genuß für das Auge erwartet Reisende auf vielen andern Punkten. Und daß nicht bloß unser für landschaftliche Schönheit jeder Art geschärfte Sinn, daß auch die Alten bereits diesen malerischen Reiz der Natur kannten und zu benützen verstanden, beweisen nicht nur die überall mit Rücksicht auf malerische Umgebung, ferne Perspectiven ausgewählten Städteanlagen, so charakteristisch für Griechenland, so bezeichnend für das hellenische Leben, dieß zeigt auch das von den dreißig Tyrannen ergangene Verbot für das athenische Volk, die Pnyx — den regelmäßigen Versammlungsort der Athener auf einem Hügel westlich vom Areopag — zu betreten.

Weit über die Stadt hinaus und über das Meer bis zu seinem letzten Saume schweift das Auge, zahlreiche Bergzüge und Berggipfel überschaut man da mit einem Blicke. Die Wirkung, welche der Anblick eines so weiten Panoramas auf den Geist übt, die Begeisterung zur Freiheit, welche der Genuß landschaftlicher Schönheit weckt, wurden gefürchtet. Da mußte denn wohl der Sinn der Griechen für die Naturschönheit offen stehen; wozu sonst das Verbot? Den Hindus wurde ein ähnlicher Anblick niemals verwehrt; denn er rüttelte sie, wie wir früher gesehen haben, nicht aus ihrer Lethargie auf, störte nicht ihre willenlose Hingebung an jenseitige, der Welt in finsterem Hasse abgekehrte Mächte. Daß sich aber das Gemüth der Griechen in sentimentale Sehnsucht nach Einheit mit der Natur, nach Auflösung in ihrem allgemeinen Sein verliere, dieß verhinderte außer dem glücklichen Klima im Allgemeinen der „plastische" Charakter der griechischen Flora, die an der Stelle der dunkeln, schwermüthigen Nadeln immergrüne Laubhölzer zeigt mit lederartigen, glänzenden Blättern, in gesättigten Farben strahlend, in den Umrissen schärfer gezeichnet, genau maßhaltend zwischen der strengen Bestimmtheit der orientalischen Palmenwelt und der widerstandslosen Beweglichkeit, dem regellosen Formenspiel, der trüben Färbung der nördlichen Pflanzennatur. In den Hauptypen der südlichen Flora: in der kuppelförmig sich wölbenden, majestätisch ruhigen Pinie, im zierlichen Lorberbaum, im Ölbaume, knorrigen Ansehens, reicher Verästung, geheimnißvoll schimmernden Laubes, und dennoch nicht düster stimmend und zu schmachtender Sehnsucht bewegend, denn „die Blätter sind kräftiger als bei der Weide und die Zweige straffer angezogen", in der balsamreichen Cypresse, — die Zweige eng verflochten, nur wenig die mathematische Linie unterbrechend, diese Linie selbst aber schwungvoll, der hohe Säulenstamm wie von einem schweren schwarzgrünen Sammtmantel umhüllt, — in der Goldorange mit ihrem dunklen Laub, in den Kastanien, Knoppereichen, Platanen u. s. w. zeigt sich bereits die Stimmung des Volkes, die Richtung seines ästhetischen Geistes vorgebildet. Verknüpft man alle Naturbestimmtheiten, erwägt man im Zusammenhange die allgemeine Weltlage Griechenlands, zu energischer Kraftübung anregend, und zur Theilnahme an den orientalischen Welthändeln zwingend, die alle träge Stumpfheit zurückweisende Meerumwallung, wodurch die See zur zweiten Heimat wird, die Individualität der Bodenformen, auf kleinstem Raume die mannigfachsten Lebenserscheinungen vorbereitend, die durch Farbenglanz und Linienschönheit ewig heitere Landschaft, die gemessene Fülle der Naturgaben, die plastischen Formen der Flora, weit entfernt von dem unentwirrbaren Reichthume orientalisch-tropischer

Urwälder, aber dennoch nicht ohne Spuren eines sinnigen Spieles der Naturkraft mit Formen und Pflanzen, und endlich als letztes Moment die physische Eigenthümlichkeit der Anwohner, frühzeitig gereift, die Leibesformen ebenmäßig ausgebildet, der Kopf scharf gezeichnet und geradlinig profilirt, Stirn und Nase durch keinen tiefen Einschnitt isolirt, die Profilglieder des Gesichtes von der mäßig gewölbten mittelhohen Stirn bis zum vollen, abschließenden Kinn enge auf einander bezogen und verbunden, bereits physiognomisch also die harmonische Verschlingung der sinnlichen und denkenden Anlagen angedeutet; — erwägt und überdenkt man dieß Alles: so findet man darin ohne Mühe und ohne gewaltsame Schlußfolgerungen die natürlichen Bedingungen und Anfänge der hellenischen Weltanschauung und Kunstbildung. Man findet darin die Erklärung für das intensive historische Leben der Griechen, für die politische Färbung des griechischen Geistes, und die anschauliche, individuelle Gestalt der griechischen Staaten, sowie die ausreichenden Gründe für die ruhig heitere, unbefangene Weise, in welcher die Griechen die Natur begriffen und genoßen, für den humanen Charakter, die real menschliche Form ihrer Götter und endlich für das Einbeziehen der Kunst in den Kreis des nationalen Lebens, ihren plastischen Gehalt, ihr eigenthümliches Wesen in Inhalt und Form.

Die Griechen werden gewöhnlich ein Kunstvolk genannt. Sie sind es nicht in dem Sinne einer angeborenen specifischen Anlage für Kunstproduction und Kunstgenuß, wohl aber in der abgeleiteten Bedeutung, daß hier durch die natürlichen Verhältnisse und historischen Schicksale im Volke der Drang und das Bedürfniß angeregt wurde, Alles in leicht übersichtlichen, individuellen Formen zu schauen, das Gedachte in körperliche Gestalten zu hüllen, und überall das Maß festzuhalten, in welchem das Greifbare und Übersinnliche sich berühren und vereinigt erscheinen. Da aber diese Merkmale das Wesen der Kunst bezeichnen, so tritt folgerecht die letztere in den Vordergrund und existirt nicht bloß als Schmuck neben den übrigen Producten des Volkslebens, sondern durchdringt und durchweht das gesammte Volksthum. Sie hat zwar im Allgemeinen hier keine andere Bedeutung und Stellung als bei anderen Völkern. Was die Griechen durch die Kunst vollführten, dieß wollten auch die Orientalen und die romantischen Völker des Mittelalters. Nur ist der Ausdruck durchgängig reiner und deutlicher, und daher auch ihr Umfang größer und der Kreis, welchen sie beherrscht, reicher. Auch dafür finden sich aber die letzten Gründe vorzugsweise in der Eigenthümlichkeit der Naturumgebung vorgezeichnet, und trüge diese nicht die oben im Umrisse gezeichneten Charakterzüge an sich, unmöglich könnte die Kunst

das „innerste Lebenselement“ der Griechen bilden, unmöglich die „Harmonie der geistdurchdrungenen Sinnlichkeit“ erstehen, welche wir in so herrlicher Fülle bei den Griechen in allen Richtungen ihres Daseins gewahren. Diese Individualität der Bodenformen, diese Abgewogenheit der Witterung, dieser Linienschwung und Farbenglanz der Landschaft, der abgemessene Productenreichthum, die Lage am Mittelmeere, die Richtung gegen den Orient u. s. w. erklären nicht das ganze Wesen des hellenischen Geistes — es müssen auch noch die Resultate der zeitlichen Entwicklung betrachtet werden — sie geben aber hinreichenden Aufschluß über den Beginn und die natürliche Tendenz desselben, und werden seiner Zeit später in ihrer Bedeutung für die ästhetische Anschauung der Griechen aufgewiesen werden.

Fünfzehnter Brief.

Das griechische Volk. Die Pelasger und ihre Bauten. Das heroische Zeitalter. Die griechische Nationalität. Der Staat als Mittelpunkt des griechischen Lebens. Die Religion.

Wir haben die landschaftliche Natur Griechenlands kennen gelernt, wir müssen nun auch das Volk betrachten. Von den Anwohnern des Landes in vorhistorischen Zeiten, von den bald als Seeräuber berüchtigten, bald als frommes, friedliebendes Culturvolk gepriesenen Pelasgern war schon den Griechen jede deutliche Kunde verschwunden, und nur eine dunkle Erinnerung an einzelne religiöse Eigenthümlichkeiten, an die Verehrung namenloser Götter, an das Baumorakel im Eichenhaine zu Dodona übrig geblieben. Waren die Pelasger auch in der Abstammung von den Hellenen verschieden, oder bloß durch den Culturgrad von den letzteren differirend? bezeichnen die Namen Pelasger und Hellenen verschiedene Stämme oder nur verschiedene Bildungsstufen? sind sie schon ursprünglich im Raume oder einzig und allein durch die Zeitfolge von einander getrennt, und wandeln sich bloß durch die Annahme historischer Cultur die Pelasger in Hellenen? Und weiter: Ist der Schauplatz des pelasgischen Lebens bloß auf die griechische Halbinsel beschränkt oder sollen wir unter den Pelasgern ein europäisches Urvolk, über einen großen Theil des Continentes, „vom Po und Arno bis zum Rhyndakusflusse in Mysien“, wie Niebuhr will, verbreitet verstehen?

Man kann nur hypothetisch darüber entscheiden. Doch vereinigen sich die meisten Stimmen gegenwärtig in der Zurückweisung einer schroffen Stammverschiedenheit zwischen Pelasgern und Hellenen, so wie in dem Zugeständniß einer Verbreitung der ersteren wenigstens bis über die apenninische Halbinsel, wo der Name der Pelasger gleichfalls seit der grauesten Vorzeit als einheimischer gilt. Die allgemeine Culturgeschichte mag zusehen, wie sie aus dem Gebiete der Hypothesen sich rette und ihre Angaben als sichere und feste begründe; für das engere Gebiet der Kunstgeschichte hat die Frage über das Wesen des Pelasger keine weitere Bedeutung. Es ist nämlich nicht der geringste Anlaß vorhanden, was wir von pelasgischer Kunstfertigkeit wissen und besitzen, als erstes Glied in der Entwickelung des griechischen Kunstlebens aufzustellen, und in den pelasgischen Bauten, den sogenannten cyclopischen Mauern — meist vieleckige Steinblöcke von mächtigem Umfange, ursprünglich unbehauen und unregelmäßig auf einander geschichtet, die Lücken durch kleineres Gestein ausgefüllt und zur Einfassung von Städten und Burgen verwendet, wie z. B. die Städtemauern von Tiryns, Argos, Mykenä in Argolis und noch anderwärts in Griechenland, Epirus, Thessalien, Kleinasien und Italien aufzuweisen — in den Thesauren, Steinhügeln u. s. w. den wirklichen Anfang griechischer Kunstweise, aus welchem die letztere organisch hervorgegangen, zu erblicken. Von den Thesauren, selbständigen Theilen der übrigens in ihrer Anlage wenig ergründeten Herrenburgen gibt das sogenannte Schatzhaus des Atreus zu Mykenä (Voit's Denkm. B. Taf. I. Fig. 10—14) das deutlichste Beispiel. Unterirdisch angelegt, muthmaßlich eine Grabanlage, im Grundrisse kreisrund, im Durchschnitte spitzbogig, ohne jedoch die wirkliche Bogenconstruction an sich zu tragen, erscheint es gleichsam wie ein Hohlkegel. Die einzelnen Steinschichten übertreten allmälig nach innen, bis sie endlich oben so nahe aneinander rücken, daß eine einzige Steinplatte zum Schlusse hinreicht. Bei dem kreisrunden Grundrisse, wodurch jede Steinschichte zum Steinringe wird, und durch das Abschrägen der hervorragenden Ecken erhält der Bau die Gestalt eines runden Gewölbes, er bleibt aber dennoch vom eigentlichen, gegliederten Gewölbebaue unendlich weit entfernt, entfernter aber noch von dem Organismus der griechischen Architektur. Diese hat durchaus nichts Gemeinsames mit den pelasgischen Hohlbauten und weist jede Verbindung mit den letzteren strenge von sich. Richtiger wäre es, die Reste pelasgischer Baukunst mit jenen vorzeitlichen Baudenkmälern als gleichbedeutend zusammen zu stellen, welche in der Einleitung aufgezählt und in ihrer allgemeinen Verbreitung über die Erde nachgewiesen wurden. Wäre nur schon das Wesen jener ersten Cultur-

schöpfung mehr entschleiert! Leider wissen wir aber darüber nur erst so viel, daß ganz analog dem Vorgange in der materiellen Natur auch die Zahl der historischen Schöpfungen sich nicht auf eine einzige beschränke, sondern eine Aufeinanderfolge mehrerer, mehr oder weniger von einander selbständiger Culturperioden aufweise, daß die Wurzeln der occidentalischen Bildung in den Trümmern einer allerdings geringeren vergangenen ruhen, daß endlich die bei allen historischen Völkern beobachtete Thatsache eines in der Urzeit herrschenden Stammes, welcher nachmals meist in gewaltsamer Weise von einem anderen zurückgedrängt, wo nicht gar vernichtet und aus der Erinnerung verwischt wurde, wohl auf eine allgemeine Geltung Anspruch habe. Nur einzelne dieser Völker, wie z. B. die Etrusker, ragen in die Geschichte unserer Welt hinein, nur einzelne Culturdenkmäler, Bauten geben noch Zeugniß von ihrer Existenz, aber gerade dieselben beweisen auch durch ihre Isolirtheit, durch ihre Unverbundenheit mit dem Nachfolgenden das Selbständige dieser Existenz, zu welchem Resultate auch vielfache religionsgeschichtliche Spuren lenken. Dieß ist aber auch beinahe alles, was wir von früheren Culturperioden unseres Welttheiles wissen. Die nachfolgende Bildung, der Kardendistel ähnlich, welche gleichfalls auf den wellenförmigen Pampas alle übrige Vegetation vertreibt und nichts neben sich duldet, verdrängte die bereits bestehende, zertrümmerte ihr Wesen und setzte sich als erste und eigentliche an ihre Stelle.

Wie eine Cultur- und Volksschichte auf die andere sich lagerte, unter welchen Umständen die Wandlung vor sich gegangen, dieß zu erklären, ist in den meisten Fällen ganz unmöglich, zumal als gewiß die verschiedenartigsten Momente dazu beitrugen und auch die allmälig wirkende Kraft der Zeit nicht vergessen werden darf. Wir begnügen uns mit der Überzeugung, daß wir mit unserer Bildung und Geschichte keineswegs auf frischem noch unberührtem Naturboden wandeln, daß vielmehr, was uns als solcher dünkt, selbst schon Spuren eines geschichtlichen Lebens trägt und eilen die bekannten und beglaubigten Anfänge unserer Welt, und speciell der hellenischen kennen zu lernen. Natürlich muß dabei auch das sogenannte heroische Zeitalter übergangen werden. Die Geltung, welche schon die Alten demselben verliehen, seine Bedeutung als idealer Durchgangspunkt des griechischen Geistes, bleibt unangetastet; um aber eine wirkliche Entwickelungsstufe vorzustellen, dazu bedürfte es noch einer anderen Gewährschaft für sein Dasein, als den epischen Sang. Die Zeichnung des heroischen Zeitalters, wie sie die Volksphantasie der Griechen unter Vermittlung ionischer Sänger entworfen, ruht auf einem historischen Hintergrunde und entbehrt wie alle

Volksmythen keineswegs der Wahrheit; sie charakterisirt aber dennoch eigentlich nur die Zeit des Dichters und nicht die Zeit, in welche die besungene That angeblich fällt, sowie auch geschichtlicher Werth ungleich mehr dem Stoffe im Allgemeinen als der dichterisch geschmückten Form zukommt. Und in dieser Beziehung ist es allerdings höchst bedeutsam, daß der Kreis der heroischen Sagen sich vorzugsweise um den Kampf mit dem Oriente dreht, und alle Volkskraft nach jener Seite gerichtet zeigt, wohin Griechenland schon durch seine geographische Stellung gelenkt wird. Der Kampf vor Troja, die Perserkriege und die Alexanderschlachten sind die großartigsten Lichtpunkte in der griechischen Geschichte; den ersten beglaubigten Abschnitt derselben und somit ihren relativen Anfang bildet aber wie überall eine Völkerwanderung, die sogenannte Rückkehr der Herakliden nach dem Peloponnesus, ungefähr ein Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung, woran sich die Dorisirung dieser Halbinsel, die Festsetzung der Joner in Attika, und die viele Jahrhunderte fortgesetzten Colonisationszüge nach Osten und Westen schließen. Das dorische Wesen pflanzte sich am kräftigsten in den sicilischen Colonien fort, der ionische Geist blühte außerhalb der griechischen Heimat in den kleinasiatischen Pflanzstädten: Milet, Ephesus u. s. w. am üppigsten. Freilich fehlt es auch für die nächste Zeit nach dem Zuge der Herakliden noch vielfach an klarer Einsicht in ihr Wesen und ihr Werden, und erinnert Griechenland auch darin, daß wir es gar nicht anders als fertig und vollendet erblicken, an den geheimnißvollen Ursprung der frühverehrten Pallas Athene; wenigstens die fertige Erscheinung, der vollendete Organismus lassen sich aber darstellen und in ihren bedeutendsten Momenten erklären.

Der gemeinsame Name der Hellenen ist das weiteste Band, welches die große Mannigfaltigkeit der griechischen Stämme und Staaten zusammenfaßt. Das Gefühl des Hellenenthums war in allen Griechen lebendig, sie fühlten sich als Hellenen den ungebildeten und unfreien Barbaren gegenüber, sie zeigten ihre Einheit in Sprache und Literatur, in den allgemeinen Grundzügen der herrschenden Kunstweise, in nationalen Festen und Heiligthümern; es waltet aber nicht ausschließlich, es verdrängt nicht wie etwa eine moderne Reichseinheit alle natürlichen Besonderheiten, welchen dann als obsoleten und vergangenen Dingen keine lebendige Geltung mehr gestattet wird. Das Hellenenthum ist kein abstracter Begriff, es verlangt aber ebensowenig, daß ihm zu Liebe eine andere lebendige Macht zu bloßer Abstraction herabgezogen werde; es verhält sich im Gegentheile friedlich und harmonisch zu den nationalen Besonderheiten, es gestattet jeder Stammeseigenthümlichkeit ihre unge-

hinderte Entfaltung zur Vollendung und erscheint gleichsam als die ideale Spitze der letzteren, zu welcher sich alle gleichmäßig zusammenschließen, an welcher sie alle mit dem Höchsten und Edelsten theilnehmen.

Innerhalb des idealen Hellenenthumes kommen die einzelnen Stammverschiedenheiten zum Ausdrucke, und unter diesen am deutlichsten und hervorragendsten das äolische, dorische und ionische Wesen. Den Äolern, vielfach zerstreut, außer an anderen Punkten auch in Böotien und Thessalien ansässig, läßt sich nur ein geringer Antheil an der Culturentwicklung Griechenlands zuschreiben. Sie treiben wohl eifrig Musik und weisen in der Literatur einzelne Vertreter ihres Stammes auf, sonst aber bleiben sie auf die Kunstbildung ohne Einfluß, und entbehren, wie ja schon die sie umgebende Natur, namentlich im fetten Böotien, jener Idealität, welche dem vollendeten hellenischen Geiste eigenthümlich ist. Vielfach berüchtigt durch Schlemmerei und Üppigkeit, weisen die Äoler auch im Staatswesen eine gewisse Rohheit und Zähigkeit, eine drückende oligarchische Herrschaft auf, und verlieren so das Anrecht auf Führerstellen in der griechischen Geschichte. Diese bleiben dem ionischen und dorischen Stamme aufbewahrt, welche in der politischen und ästhetischen Entwickelung der Nation abwechselnd den Reigen führen und nach alter Gewohnheit als die wahren lebendigen Vertreter des idealen Hellenenthumes gelten. Der stark hervortretende Gegensatz zwischen dem dorischen und ionischen Wesen hat bereits eine vielseitige Beleuchtung erfahren. Während bei den Dorern, den Machthabern auf dem Peloponnesus, eine schroffe Gebundenheit aller Verhältnisse, ein harter Zwang des Eigenwillens und der Individualität herrscht, Alles durch Maß und Gesetz geregelt, keine Kraft dem gemeinsamen Wirken entzogen wird, während hier der Staat den unbedingten Mittelpunkt alles Seins und Handelns abgibt, welchem gegenüber nichts Gleichberechtigtes aufkommt, nicht einmal die Religion: offenbarten die Jonier, unter einem milden temperirten Himmel, der See befreundet, von keiner mürrischen, widerspenstigen Sklavenbevölkerung umgeben, und darum auch nicht genöthigt, auf harte Zucht zu sehen und alle Einrichtungen mit Rücksicht auf die Erhaltung der politischen Macht zu berechnen, eine heitere Ungebundenheit in der Lebensanschauung, eine unbefangene Freude am Natur- und Lebensgenusse, einen leichten, regsamen Sinn, eine ungleich größere harmonische Verschlingung der Gegensätze des Lebens und des Geistes, als sonst bei Äolern und Dorern angetroffen wird. Allerdings verliert bei den Joniern der politische Geist seine derbe Kraft, es gibt da keine Staatszucht und kein strenges Ausmaß der Pflichten gegen das Gemeindewesen, die Hauptsache bleibt „die Selbstständigkeit und Gemäch-

lichkeit des Privatlebens". Dafür blüht der Geist der Poesie um so kräftiger, waltet die geschäftige Phantasie in der Schöpfung reizender Mythen, die sich wie üppige Schlingpflanzen um den ursprünglichen Stamm der Naturverehrung herumlegen, und die Religion in ein heiteres, farbenschillerndes Gewand kleiden; es wird hier die epische Poesie geboren und der homerische Gesang geweckt.

Je nach den verschiedenen Örtlichkeiten, nach dem geschichtlichen Schicksale und den politischen Verhältnissen verändern sich diese eben beschriebenen Stammeseigenheiten und wird eine noch lebendigere und reichere Gliederung des nationalen Wesens erzeugt. Denn die Griechen hielten an den Vorzeichnungen fest, welche ihnen die umgebende Natur in ihrer mannigfaltigen Gruppirung zu kleinen abgeschlossenen Landschaften für ihr Leben verlieh, und beharrten auf der politischen Selbständigkeit der einzelnen Gemeinden, ließen Staats- und Stadtwesen beinahe in eins zusammenfallen, wodurch das erstere gleichsam einen persönlichen Charakter behielt, das letztere über das Enge und Kleine hinausgehoben wurde, und wehrten sich mit entschiedenem Glücke gegen das Zusammenziehen der nationalen Lebenskraft auf wenige Hauptpunkte. Nur als Culturwelt behaupten die Griechen Einheit und Zusammengehörigkeit, der Gedanke einer politischen Einheit bleibt ihnen fremd, die politischen Genossenschaften waren größtentheils freie, leicht lösliche Verbindungen und die Amphyktionien (durch den Zusammentritt kultusverwandter Stämme gebildet und auf die Wahrung des gemeinsamen Heiligthumes, auf die Erhaltung des Friedens unter einander gerichtet), so wie die zeitweilig z. B. bei dem Beginn der großen olympischen Festspiele ausgerufenen Gottesfrieden nur geringe Schranken gegen die immer wache Fehdelust und Streitgier der Griechen, deren heftige, leidenschaftliche Natur selbst dann noch vom Kampfe mit dem Nachbar nicht ließ, wenn ein äußerer Feind bereits, beide Gegner mit gleicher Gefahr bedrohend, heranzog. Auch wo Gemeinden eines Gaues sich um einen Vorort gruppirten, fielen die politischen mit den natürlichen Grenzen zusammen und bewahrte der staatliche Organismus auf knappem, leicht übersichtlichem Raume sein lebendiges Aussehen. „Eine durch sichere Begrenzung wie durch Fruchtbarkeit ausgezeichnete Ebene treffen wir in den meisten Landschaften Griechenlands als vorzugsweisen Sitz der Cultur und Mittelpunkt der staatlichen Entwicklung an." Nur zwei hellenische Staaten treten aus ihren Naturgrenzen heraus, und versuchen ihre Macht, an keine Örtlichkeit gebunden, über die gesammte Nation auszudehnen: Sparta und Athen. Aber auch ihnen genügt die Hegemonie, die Anerkennung ihres vorwaltenden Einflusses, keineswegs wollen sie die übrigen

Staaten zu willenlosen Provinzen herabsetzen und ihrem Staate die unbedingte Alleinherrschaft zueignen. Bei dem Antheile, welchen die griechischen Stämme an den allgemeinen Weltbegebenheiten nahmen, und schon wegen ihrer geographischen Stellung nehmen mußten, konnte es nicht anders geschehen, als daß die Kantonalverfassung und ihr Absperrungssystem nach außen durchbrochen wurde, dieser oder jener Staat in den Vordergrund sich stellte. Auch der Stammgegensatz zwischen Doriern und Joniern verlangte nach einem vollendeten Ausdrucke, wobei es für das griechische Wesen bemerkenswerth bleibt, daß die hellenische Kraft nur so lange sich unversehrt erhielt, die hellenische Cultur nur so lange in voller Reinheit erblühte, als jener Gegensatz in voller Spannung beharrte. Sobald die Spannung sich löste, im peloponnesischen Kriege die athenische Macht, bereits innerlich durch Demagogen angefressen, zusammenbrach, konnte auch Sparta nicht lange mehr seine Geltung wahren. Ohne den anregenden, belebenden Contrast zu Athen sank auch dieses in sich zusammen, und bald vollendete sich in dem makedonischen Großreiche Griechenlands Schicksal, erstarben alle Culturtriebe, erlosch die lebendige Volkskraft. Bis zur Aufstellung des Gegensatzes, bis zur Einführung in den Kampf um Nationalherrschaft reichten die Reizmittel und die Lebenskraft der griechischen Natur hin, dieß war das äußerste Ziel, zu welchem man von der Naturbestimmtheit des Landes aus gelangen konnte. Für das Weitere fehlte es an der belebenden landschaftlichen Grundlage, oder diese stand gar mit den folgenden Culturbegriffen im Widerspruche. Es fand also hier die griechische Geschichte ihr natürliches Ende. Daß aber unter den vielen griechischen Staaten gerade Sparta und Athen zur Hegemonie gelangten, hat gleichfalls seine ausreichende Rechtfertigung. Sparta's den Peloponnesus beherrschende Lage wurde bereits oben erwähnt. Der Peloponnesus bildet auch den natürlichen Kern spartanischer Macht, jenseits desselben eine uralte Denksäule mit der Inschrift: „Hier ist Jonien, nicht des Pelops Land" die richtige Grenze für Sparta's und des Dorismus Oberhoheit angab. Athen aber war gleichfalls durch seine geographische Stellung zu einer besonderen Rolle auserlesen, und alle Vortheile der ersteren überdieß durch eine reiche geschichtliche Entwicklung gezeitigt. In den Elementen seiner Bevölkerung vielfach ionisch, ist doch Athen mehr als der einfache Vertreter des dem Orientalismus zuneigenden ionischen Wesens. Hier spiegelt sich der hellenische Geist am reinsten wieder und treten die das Vorbild trübenden Besonderheiten am meisten zurück, daher auch die höchsten Blüthen der Kunst und Literatur dem athenischen Boden entsprießen, hier die hellenische Bildung sich vollendet, die Fürsten des

Drama, die Meister der Plastik, Philosophen, Maler und Architekten ohne Zahl wirken. Im Gegensatze zur spartanischen Landmacht zieht Athen seine Seemacht groß, womit hier die Entwicklung einer demokratischen Verfassung, dort das Festhalten am aristokratischen Wesen zusammenhängt. Im Geiste des jeweiligen Stammcharakters ist es weiter, daß Sparta's Macht auf seinen allgemeinen Institutionen ruht, jene Athens von einer Reihe genialer Persönlichkeiten getragen wird, daß in beiden Staaten der politische Organismus zwar an das Wesen eines Kunstwerkes mahnt, in Athen jedoch das lebendigere dramatische Element deutlicher anklingt, als in dem an das Gedrungene, Substantielle epischer Dichtung anstreifenden spartanischen Staate. Die freie Beweglichkeit, der heitere offene Sinn für maßvollen Genuß aller Güter ist unstreitig auf atheniſcher Seite reicher ausgebildet, ohne aber bis zur Behäbigkeit und Verweichlichung der eigentlichen Jonier zu schreiten. „Jonische Beweglichkeit und dorische Beständigkeit floß niemals unter den Griechen schöner zusammen, als in Athen", welches classische Mittehalten zwischen den Eigenthümlichkeiten der beiden Hauptstämme nicht nur in der attischen Kunstweise sich bewährt, sondern auch durch das Verhalten der Individuen zum Staate offenbar wird. Während bei den Joniern eine politische Thätigkeit nur ausnahmsweise das Volk ausfüllte, dieses ohne Widerstreben einer milden Tyrannenherrschaft sich beugte, und mit dem Genusse eines üppigen Privatlebens sich zufrieden stellte, während auf der anderen Seite in Sparta alle Kräfte der Individuen vom Staate in Beschlag genommen wurden, und die ersteren sich gar nicht anders bewegten als im Einklange mit den Staatsprincipien: genügte in Athen das Gesetz, daß ehrlos werde, wer bei politischen Unruhen sich zu keiner Partei schlage. Es soll also auch hier der Bürger an öffentlichen Angelegenheiten ein lebendiges Interesse nehmen — nebenbei gesagt, liegt in dieser persönlichen Theilnahme am Staate ein Hauptmerkmal des griechischen Geistes — es war aber in Sparta der Einzelne, wie namentlich das dort übliche Erziehungssystem beweist, Werkzeug des Staatszweckes, in Athen bewußter Träger und Fortbildner des Gemeinwesens. Und nicht bloß in der Stellung des einzelnen Atheners zum Staate, auch in der ganzen Art und Weise, wie Athen die Hegemonie über die übrigen griechischen Staaten erringt, liegt ein eigenthümlicher Schwung des Geistes, ein hoher, idealer Sinn, welcher gar wohl die Auffassung Athens als des reinsten Vertreters hellenischen Wesens rechtfertigt. Im weltgeschichtlichen Kampfe gegen die aus dem Osten eindringenden Barbarenhorden erobert sich Athen die Anerkennung seiner Oberhoheit. Es hatte Alles eingesetzt, die eigene Stadt, seine Götter und Tempel geopfert, an

Bürgersinn und Tapferkeit alle Genossen überragt, in merkwürdiger Fülle die Helden geschaffen, welche Griechenlands Heere zum Siege führten, für unüberwindliche Krieger und geniale Feldherrn reich gesorgt, sich als das tüchtigste und edelste Glied der hellenischen Eidgenossenschaft bewährt — als nun der Kampf entschieden, der Sieg errungen und die Barbarenschwärme verjagt waren, da wurde Athen die Hegemonie übertragen, wie ein Siegeskranz auf das Haupt des Helden gedrückt wird. Nie hat eine abstracte Gemeinschaft, wie doch der Staat ist, so rein die Form einer lebendigen Persönlichkeit an sich genommen, nie eine politische That den dramatischen Charakter so festgehalten. Hat man Athen zur Zeit der Perserkriege geschildert, so hat man auch schon den klassischen Geist Griechenlands beschrieben; eins fällt mit dem andern zusammen.

Vom Allgemeinen zu Besonderen herabsteigend gelangen wir wieder bei dem hellenischen Individuum an, um zu den bereits oben erwähnten Charakterzeichen seiner physischen Existenz jene seines politischen Daseins hinzuzufügen. Dieß mag für andere Völker und Zeiträume ziemlich überflüssig erscheinen, wo das öffentliche Gemeinwesen eine selbstständige Sphäre bildet, und das persönliche Zugreifen Aller durch die Einführung eines kunstvollen Mechanismus ersetzt wird, die Einwirkungen auf das Individuum also auf das geringste Maß zusammenschwinden; es kann nicht bei der Betrachtung des griechischen Lebens unterlassen bleiben, weil gerade hier das Erfülltsein jedes Einzelnen von politischen Interessen, das Aufgehen des Menschen im Bürger, die unmittelbar lebendige Gestalt des Staatswesens den historischen Charakter Griechenlands bestimmen. Wie in physiologischer Beziehung der griechische Typus die reine Mitte innehält zwischen dem wenig sagenden, verschlossenen, monotonen Ausdrucke der sogenannten niederen Racen und der so ganz idealwidrigen Besonderheit der Gesichtszüge in späteren Culturperioden — das Eine wird bedingt durch das Nacktgehen, die undurchsichtige Hautfarbe u. s. w., das Andere wesentlich unterstützt durch die alle Körperformen verhüllende Kleidertracht — wie das griechische Profil die verschiedenen Richtungen des Inneren im äußern Aussehen glücklich vereint und versöhnt: so zeigt sich auch hier die Analogie, daß die Interessen des Gemeinwesens mit den persönlichen in Eins zusammenfließen, das Privatleben und das politische enge in einander verwebt sind, der Einzelne u n m i t t e l b a r als politischer Mensch auftritt. Die engen Grenzen der griechischen Staaten sind bekannt. Dadurch war jedem Individuum die Gelegenheit gegeben, sich über das Ganze des Staates einen lebendigen Überblick zu verschaffen. Nicht zu vergessen ist überdieß die Muße, die sich die Vollbürger gönnten, das Überlassen aller schweren

Arbeit den zahlreichen Sklaven, das geringe politische Gewicht des Handwerkes. Dem Handwerke eignet die Vertiefung in das dunkle Gebiet des Gemüthes, das Sinnen und Grübeln, hier wird durch die mangelnden Berührungen mit der Natur dem Spiele der Subjectivität freier Lauf gelassen, das Privat- und Familienleben tritt in den Vordergrund und auch auf politischem Gebiete macht sich die Vorliebe für abgeschlossene Gruppen im Staate, für ein hierarchisches System der Interessen geltend. Was die äußere Erscheinung aber anbelangt, so verlieren durch das Vorwalten der Handwerksarbeit die Körperformen ihr Ebenmaß und ihre Idealität; Mißverhältnisse, besondere Eigenheiten je nach der Art der Arbeit treten ein, und auch die Physiognomien erreichen allmälig, besonders wenn die gleiche Beschäftigung bei mehreren Generationen sich wiederholt, eine scharfe Durchbildung, einen besonderen Ausdruck, in welchem das allgemein Menschliche gegen die Kennzeichen des zufälligen, beschränkten Standes gar sehr zurücktritt. Wie im Süden überhaupt, so genoß auch in Griechenland das Handwerk kein bedeutendes Ansehen; es fielen damit auch die Folgen weg, welche eine allgemeine Beschäftigung mit Handwerken nach sich zieht. Der Landbau, namentlich wie er in südlichen Ländern getrieben wird, zerstört nicht das ursprüngliche Verhältniß zur Natur, nimmt nicht den ganzen Menschen ein. Auch war ja das Leben der Alten vorzugsweise ein städtisches, das gespannte Verhältniß zwischen plattem Lande und Großstädten nicht vorhanden. Das griechische Individuum, hieß es oben, war ein politischer Mensch, dessen Wesen im Staate aufging, dessen Leben die Betheiligung am Gemeinwesen ausfüllte. Diese ausschließlich politische Richtung beweist in der Verfallzeit Athens der Umstand, daß die Bürger durch politische Beschäftigung ihren Lebensunterhalt mit verdienten — sie erhielten einen Sold für den Besuch der Gerichts- und Volksversammlungen —, in der Blüthezeit Griechenlands die herrschende Erziehungsweise vom Staate und für den Staat. Nicht nur in Sparta, wo bereits mit dem siebenten Lebensjahre die Familienerziehung schloß und die öffentliche, gemeinsame begann, auch in Athen war die Erziehung eine Staatssache, nur daß hier, wie es bei dem humaneren Geiste der atheniſchen Sitten nicht anders zu erwarten steht, erst der Eintritt in das Jünglingsalter abgewartet wurde. Der Gegenstand der politischen Erziehung war aber nicht etwa geschäftliche Abrichtung, dazu herrschte im griechischen Staate viel zu sehr die unmittelbare Lebendigkeit und Einfachheit vor, sondern die Übung zu allgemeiner männlicher Tüchtigkeit, zur Empfänglichkeit für Höheres, zu persönlicher Vollendung. Kriegerische Kraft bildet ein allgemeines Erforderniß, sie setzt aber gemäß damaliger Kriegsführung

den verständigen und freien Gebrauch des Körpers voraus. Und wie für das Kriegsspiel die Gymnastik als Vorbereitung galt, so war auch für die politische Thätigkeit auf dem Markte in der Lehre der musischen Künste eine treffliche Schule vorhanden. Man braucht aber nicht einmal nach einem besonderen Zwecke der Gegenstände der griechischen Erziehung zu forschen und ängstlich nach jenen Staatsinteressen zu fragen, welche durch Gymnastik und musische Künste gefördert werden sollten. Der Aufschwung der griechischen Staaten gründete sich auf die persönliche Vollendung, seine Existenz beruhte auf der Tüchtigkeit der Bürger, mochte nun die Verfassung zur Aristokratie oder Demokratie hinneigen. Andere Machtmittel als die Kraft der Bürger waren gar nicht vorhanden. Um zum Bewußtsein der Kraft zu gelangen, um frei von allen Bedenken für das Gemeinwesen einstehen zu können, bedurfte es der unumschränkten Gewalt über alle äußeren und inneren Fähigkeiten. Um dieser Gründe wegen erhielt die Gymnastik einen so weiten Spielraum und wurden auch die musischen Künste hervorgezogen, so seltsam auch bei Musik und Gesang eine politische Tendenz klingen, so wunderbar es uns auch vorkommen mag, daß die Tonweisen vom Staate geregelt in Rhythmen ein politischer Einfluß geglaubt wurde. Es verlangte eben die Pflicht, nur für das Gemeinwesen zu leben, einer besondern Hebung des Gemüthes, eines gewissen dauernden Festgefühles, welches blos durch die musischen Künste gewonnen werden konnte. Sollte der Hellene als Mann unberührt bleiben vom Schmutze harter Werketagsarbeit, und sich bloß heimisch fühlen im politischen Handeln, so mußte bereits im Jüngling der Sinn für das Allgemeine geweckt, sein Gemüth in eine höhere Stimmung versetzt werden. Wodurch wäre dieß aber besser erreicht worden, als durch die Kunst der Musik, das Wort im weitesten Sinne genommen.

Mit den Vorzügen der politischen Existenz der Griechen, des Lebens für den Staat — wobei die unmittelbare, einfache, den ganzen Mann fordernde Gestalt des Letzteren nie vergessen werden darf — gehen die Mängel und Schranken Hand in Hand. Eine Flucht in das Innere der Familie aus dem wilden Getöse der Welt zurück war den Griechen unverständlich, ebenso wie die empfindsame Sprödigkeit des Subjectes, nur sich selbst in Allem Genüge zu leisten und das freie eigene Belieben den Normen der objectiven, klar geordneten Welt gegenüberzustellen, ihnen unbekannt, daher die Begriffe der Ehre und der Moralität, beide aus dem Grübeln über die Selbstständigkeit des subjectiven Lebens hervorgegangen, aus dem griechischen Bewußtsein ausgeschlossen bleiben. Das Gewissen des Hellenen ist das Staatswohl. Das ausschließliche

Leben für die Öffentlichkeit machte die Schöpfung eines besonderen Privatstandes in den Sklaven nothwendig, welchen die an die politische Thätigkeit geknüpfte Persönlichkeit abging, und der bloße Werth einer Sache beigelegt wurde. Der Mangel an einem gemeinsam gepflegten Boden in der Familie begründete die niedrige unbedeutende Stellung der Frauen, am traurigsten in dem demokratischen Athen beschaffen. Allen Versuchen gegenüber, das Verhältniß der Griechen zu den Frauen in ein günstiges Licht zu stellen, namentlich den Hetären eine besondere poetische Seite abzugewinnen, bleibt der Ausspruch des klar sehenden Schiller in seinem Rechte: „Die griechische Weiblichkeit und das Verhältniß beider Geschlechter zu einander bei diesem Volke — ist doch immer sehr wenig ästhetisch und im Ganzen sehr geistleer." Ebensowenig wird der Versuch einer Entschuldigung der Päderastie gelingen. Statt sie durch einen erhöhten Sinn für reine Formenschönheit erklären zu wollen, wird man besser thun, sich der durch klimatische Einflüsse schwerer zu zügelnden Sinnlichkeit, der thatsächlichen Beimischung orientalischer Züge zum griechischen Charakter und für die spätere Zeit einer durch die falsche Bildungsrichtung hervorgerufenen Überreizung der Leidenschaften zu erinnern. Immerhin behalten die Knabenfreundschaften in ihrer ursprünglichen Gestalt die Geltung eines politischen Institutes, sie bilden das Vorspiel der Waffenverbrüderungen; unrichtig ist und bleibt es jedoch, Einrichtungen, deren ethischer Kern sich verflüchtigt hat, dem ästhetischen Gefühle aufzuhalsen. Was gegen die Natur ist, ist auch gegen die Schönheit.

Noch Eins bleibt aufzuweisen übrig: die Religion der Griechen, ihr natürliches Wesen und ihr freies Aussehen, und wie sie alle Verhältnisse durchschlang, den Staat heiligte, und wie der letztere auch von dieser Seite her in den Mittelpunkt des griechischen Lebens gerückt wurde, und auch der Religion einen politischen Charakter verlieh, und wie endlich die griechische Religion unmittelbar zur schönen Kunst sich enthüllt und unvermerkt in das Wesen der letztern eingeht. Man hat für die Religion der Griechen den Namen der Kunstreligion aufgebracht und mit vielem Glücke dargethan, daß die griechische Götterwelt vorzugsweise einer lichten, besonnenen Phantasie ihr Dasein verdanke: die Götter waren formgerechte Ideale, und „träten sie in das Leben ein, so würden die Menschen als Knechte gegen sie erscheinen;" man hat weiter die sinnliche Frische und heitere Lebendigkeit der Götter, ihre Menschlichkeit hervorgehoben und als besondere Eigenthümlichkeit der griechischen Religion es betont, daß sie — eigentlich so Weniges von einer Religion an sich trage. Keine überirdischen Mächte hatten die Kunde des wahren Glaubens verbreitet und durch außerordentliche Mittel denselben bekräftigt, an die Stelle der

Propheten sind die Dichter getreten; auch die Lehre besitzt keine große Bedeutung, der Cultus dominirt, und von dem großen Zwiespalte zwischen Natur und Geist, dessen Heilung doch vorzugsweise die religiöse Sphäre ausfüllt, läßt sich wenig vernehmen. Unter solchen Umständen gelangte man rasch zu der Folgerung, daß die griechische Religion nur geringe heimatliche Wurzeln besitze, größtentheils aus der Ferne verpflanzt sei. Als fremde Pflanze mußte sie, so geht die Meinung, vieles von ihrer Eigenthümlichkeit verlieren und konnte nicht auf jene tiefe und innige Macht Anspruch machen, welche wir bei anderen Völkern gewahren. Sie verlor auf ihrer Wanderung das göttliche Gepräge und wurde zum Menschenwerke. Namentlich auf Ägypten wird als die Quelle für den griechischen Glaubenskreis hingewiesen und darzuthun versucht, daß die griechische Religion aus einem urgriechisch arianischen und einem durch die Phöniker vermittelten ägyptischen Elemente bestehe, woran sich später noch heimische Stammsagen knüpften. Die Unkenntniß der Sprache, die Vermischung und Verwechslung der Beinamen schuf, was uns neu und selbständig am griechischen Olympe vorkommt, was aber in Wahrheit nichts Anderes als mißverstandene ägyptische Speculation ist. So sind z. B. aus dem Osiris, theils durch Verschmelzung mit pelasgischen Sagen, theils durch philologischen Irrthum, theils endlich durch Spaltung der ägyptischen Mythe sechs griechische Götterbegriffe hervorgegangen. Diese Annahmen, Resultate scharfsinniger Sprachvergleichung, kann man immerhin bis zu einem gewissen Grade gelten lassen, und besonders der gleichfalls viel beliebten Behauptung von einer streng abgeschlossenen Originalentwicklung der Griechen — als ob diese nicht das offene Meer, sondern wüstes Hochland zur Umgrenzung gehabt hätten — als relativ größere Wahrheit gegenüberstellen. Warum sollte die Religion der Griechen nicht vielfach mit jener der Bewohner Vorderasiens und Ägyptens zusammenfallen, da sie bei allen die gleichen Bedürfnisse befriedigen sollte, überall auf die Verehrung der materiellen Naturmacht hinauslief und da endlich die Völker um das Becken des Mittelmeeres herum thatsächlich eine geschichtliche Einheit bilden? Auch die den Phönikern zugedachte Vermittlerrolle ist mehr als bloße Hypothese. Sie waren unstreitig ein wichtiger Culturträger des Alterthumes und außerdem ist ihr Verdienst um die Einführung verschiedener Gottesdienste in Griechenland durch historische Zeugnisse beglaubigt. Nur darin irrt man, daß man den Griechen die Fähigkeit abspricht, den überlieferten religiösen Stoff zu verarbeiten, die ursprüngliche Lebenskraft der Religion hier wegläugnet und sie für ein ästhetisches Erbauungsmittel ausgibt. Den Griechen war es mit der Religion nicht weniger Ernst als den Orien-

talen, und ihre Götter doch noch etwas mehr als philologische Schnitzer. Aber die Thatsache, daß die Religion der Griechen auf kein dogmatisches System sich stützt und auf den bloßen Cultus hinausläuft, diese läßt sich doch nicht wegläugnen? Gewiß nicht, aber zunächst existirt für das Volk die Religion überall und zu allen Zeiten, namentlich unter einem südlichen Klima, nur als Cultus, und dann bleibt noch das verschiedene Verhalten der Griechen zur Natur, ihre Abgeschlossenheit im politisch-praktischen Wirken zu berücksichtigen. Das letztere schloß alle Beschaulichkeit aus, die Allmacht des Staates verhinderte die feste Begründung einer Priesterherrschaft. Ohne daß also die innere und äußere Verwandtschaft der griechischen Religion mit den Glaubenslehren nahe gelegener Völker weggeläugnet würde, gilt doch auch hier das Gesetz, daß die Naturumgebung, die Volksanlagen und das historische Schicksal das Wesen und den Charakter des herrschenden religiösen Geistes bestimmen und daß es bei der Erkenntniß der griechischen Götter weniger auf den Stoff, welchem sie entlehnt sind, als die Form, unter welcher sie verehrt werden, ankomme. Daß Dionysos mit Osiris identisch sei und Ti-en-ose, der Austheiler der Vergeltung, dasselbe bedeute, wie Ose-iri, der Vergeltung Übende, mag richtig sein: die Bedeutung des Gottes sagt aber nicht die sprachliche Wurzel, sondern die reine griechische Mythe.

Die erste und ursprüngliche Gestalt des griechischen Gottesdienstes war der Fetischdienst, die Verehrung einzelner Naturdinge zur Abwehr böser Einflüsse, wovon noch die in späterer Zeit im Tempelbezirke bewahrten Gottesmale, Körper und Örtlichkeiten, in welchen die göttliche Kraft offenbar geworden, Spuren aufweisen. Die Richtung des Glaubens aber war auf die materielle Natur gelenkt, wie ja auch der Naturglaube als Grundlage des Gottesdienstes die ganze Dauer der griechischen Religion hindurch bestehen blieb, und bis zum völligen Einsturze des Olympos fast allen Göttergestalten symbolische Beziehungen zur äußeren Natur anklebten und Feste zur Feier der Natur im Gebrauche waren. Mit der Entwicklung des griechischen Volkes entwickelte sich auch das Wesen der Götter, und erhielt, mochte dasselbe auch anfangs mit jenem der orientalischen Götter völlig zusammenfallen, ein selbständiges nationales Gepräge. Dieses zeigt sich in dem Zurücktreten der Naturgötter, im Vorwalten sittlich-politischer Mächte und in der Humanisirung der göttlichen Formen.

Es lag nichts in der Natur des griechischen Landes, was zu einer unbestimmten Zerflossenheit in der Weltanschauung, zu einer willkürlichen Verrückung aller wirklichen Beziehungen, oder zu einer stumpfen Unterthänigkeit unter äußere Mächte ohne alle Willenskraft, oder endlich zu

einer schmerzlichen Entsagung, zu innerer Zerrissenheit geführt hätte. Im Gegentheile. Des Menschen Arbeit wurde verlangt und — belohnt, seine Thätigkeit gefördert und gehoben, ein freundlicher Verkehr mit den heiteren Naturseelen, die im Haine und in den Wassern lauschen, geschaffen, und das Gefühl der Behaglichkeit „ohne Umwege innerhalb der lieblichen Grenzen einer schönen Welt" begründet. Wo immer die Griechen in unmittelbare Berührung mit der Natur traten, lehrte frommer Sinn segensreiche Kräfte sie verehren und ihren Schutz anflehen. Sie waren nicht so losgelöst von allem Verbande mit der unmittelbaren Natur, um nicht an die hervorragenden Erscheinungen derselben sinnige Mythen zu knüpfen, nicht so sehr vom Naturleben entfernt, um nicht das Wehen des göttlichen Hauches in der Natur zu ahnen. So sind, um nur ein Beispiel anzuführen, die von atmosphärischen Einflüssen unabhängigen Quellen, so wichtig für höhere Gesittung, eine reiche Fundgrube für Cultus und Mythe. „In einem dürren Felslande wie Hellas," sagt Curtius, „erschien der immer kühle und frische Quellsprudel wie ein Wunder, das der unmittelbaren Einwirkung einer Gottheit verdankt wird, vorzugsweise wenn er wie die korinthische Peirene hoch am Gipfel eines einzeln stehenden Berges entspringt." Ebenso wenig ermangelten die Heerden und Saaten ihrer Schutzgötter. Doch bald verlangte Wichtigeres Schutz als Saaten und Heerden, und weckte Anderes den Glauben an die unmittelbare Einwirkung der Götter als Quellen und Felsenthäler. Dieß war das politische Leben, der Staat. Die Götter erhalten nun eine politische Natur, beschirmen das Gemeinwesen und bilden gleichsam den Genius des Staates. Bei der Vielheit der griechischen Staaten mußte natürlich auch die Zahl der Götter eine beträchtliche werden und eine Menge selbstständiger Localculte entstehen. Ihre Beschreibung, die geographische Darstellung des griechischen Mythus kann hier nicht ausgeführt werden; es bleibt eben nur der Raum zur Klage, daß trotz der zahllosen Forschungen auf dem Gebiete der Mythologie gerade das Feld der Localsagen und örtlichen Gottesdienste unangebaut geblieben. Und dennoch hätte die Kenntniß der letzteren über den religiösen Geist der Griechen ungleich mehr aufgeklärt, als alle Versuche, die einzelnen Göttergestalten in ein geschlossenes System zu bringen. Ein solches existirte nicht. Wohl gab es Götter, die an vielen Orten zugleich verehrt wurden — so ist Apollon der Stammgott der Dorier —, wohl stieg mit dem Ansehen des Gottes oder des Staates auch die Verbreitung einzelner Dienste, oder es verschmolzen bei gleichem Wesen Formen und Namen, endlich gruppirten sich die Localgötter; die Verwandtschaft ihres Charakters oder Beziehungen ihrer verschiedenen

Verehrer verknüpften die einzelnen Gestalten, und es setzte sich auf dem Olympos die Götterversammlung nieder und lenkte unter des Göttervaters Vorsitze, das hellenische Staatsleben der älteren Zeit vorbildend, das Schicksal von Griechenland. Gleichwie aber der Name der Hellenen nur die ideale Einheit der Griechen bezeichnet und sich in der Wirklichkeit in eine Reihe von Stämmen und Staaten auflöst, so ist auch der olympische Götterstaat eine ideale Ordnung, durch das Bewußtsein, daß die Götter wie die Menschen von Hellas zusammengehören, hervorgerufen doch im unmittelbaren Leben vor den einzelnen Localculten zurücktretend. Je fester die Geschicke der einzelnen Staaten sich in einander verweben, desto empfänglicher wird auch das religiöse Gefühl für die Anerkennung ursprünglich fremder Götter, desto höher steigt die Summe des Gemeinsamen auch in der Religion und die nimmer rastende Phantasie erzeugt neue Mythen, welche die anfangs bloß örtlich verehrten Götter mit einander verknüpfen. Wie ursprünglich die Selbstständigkeit der einzelnen politischen Gemeinden und Stämme einen religiösen Ausdruck suchte und fand, so bildete sich später auch das gemeinsame Nationalbewußtsein, der Hellenismus, eine entsprechende Form im Mythus. Dieser letztere erstarkte an den gemeinsamen Nationalunternehmungen (im trojanischen Kriege z. B. tummeln sich die olympischen Götter als Griechengötter mit Abstreifung ihrer localen Bedeutung herum) und namentlich die Perserkriege entzündeten den Gedanken an eine „allwaltende Gottheit, die sich an den Schicksalen der Menschen wirksam erweise“, an eine hellenische Vorsehung.

Die Localgötter, so hieß es aber, tragen nebst den Spuren einer oft bereits unverstandenen Naturbeziehung einen politischen Charakter an sich und sind Staatsgötter, die religiösen Bilder für den Begriff der Heiligkeit des Staates, unveränderlich an den Raum gebunden und ihre Existenz an den Bestand des Staates gekettet. Was dem Staate widerfährt, geschieht auch an ihnen, sie wandern und fliehen, sehen ihren Cultus einem anderen untergeordnet, wenn die von ihnen beherrschte Gemeinde ein Unterthänigkeitsverhältniß eingeht, und sehen ihre Herrschaft steigen, wenn sich die Macht ihrer Schutzbefohlenen ausdehnt. Wollte das Verhängniß den politischen Tod eines Staates, so wanderten seine Schutzgötter aus; sollte eine Colonie gestiftet werden, so mußten die Wegziehenden auch den heimatlichen Gott zur Begleitung bewegen, ein genaues Abbild seines Tempels und seines Bildes mitnehmen, und ein Filiale seines Cultus in der neuen Heimat errichten. Daraus erklärt sich das strenge Festhalten an den alterthümlichen Göttergestalten selbst in jüngerer Zeit, die unverbrüchliche Wiederholung alter Tempel-

formen in den Colonien, so wie wieder der Umstand, daß selbst die Einführung eines neuen Cultus den früheren nicht völlig ausschließt, sondern diesen neben sich duldet, die häufige unsymmetrische Anlage der Tempelbauten rechtfertigt. Es war nämlich, im Falle die Schutzgötter keinen gemeinsamen Cultus besaßen, die Errichtung mehrerer abgesonderter Zellen üblich. Wie endlich die Wohnsitze der Götter vom politischen Wechsel abhängen, zeigt das Beispiel der arkadischen Megalopolis. Als einzelne arkadische Städte den Entschluß faßten, sich zu einer Synoikia zu vereinigen und Megalopolis als Vorort gründeten, übersiedelten sie auch ihre alten heimischen Bilder und Sacra dahin, und stellten daselbst genaue Abbilder fast aller arkadischen Heiligthümer auf. Daß unter den Schutzgöttern des Staates, der Gemeinden und Geschlechter keine abstracten Allegorien zu verstehen seien, bedarf wohl keiner näheren Auseinandersetzung. Noch kannte man ja nichts vom Spiele mechanischer Kräfte im Leben der Natur und der Menschen, noch bedurfte man also auch keiner mageren Schattenbilder für abstracte Begriffe. Kräftiges, individuelles Leben pulsirt in allen Göttergestalten, und bleiben sie auch bewahrt vom Makel schlechter Zufälligkeit, so sind sie doch greifbar und dem menschlichen Sinne zugänglich. Sie sind menschlich gebildet, wie es bei ihrer politisch-ethischen Natur gar nicht anders sein kann, in ihren Eigenschaften keineswegs die Schranken der Wirklichkeit unbedingt und absolut fallen gelassen, sondern diese nur erweitert und in die Ferne zurückgedrängt. Ihre Unsterblichkeit schließt ein körperliches Dasein mit seinen Freuden und Leiden nicht aus, ihre Allmacht bricht sich an den starren Gesetzen des nothwendigen Schicksals, das im Dunkeln lauert und das Wollen und Wissen der Götter beschränkt, selbst ihre Seligkeit ist nicht kampflos, ihr ganzes Leben, ihre Wohnung, ihre Nahrung, ihre Erscheinung, ihr Gang, ihre Sinne überragten und überstrahlten die Wirklichkeit, und offenbarten ihr höheres Wesen, behalten aber dennoch überall ein sinnliches Gepräge. Um dieß menschliche Wesen der griechischen Götter zu erklären, muß man sich wieder Göthe's Ausspruch von dem Streben der Alten, ohne Umschweife innerhalb der lieblichen Grenzen ihrer schönen Welt behaglich zu leben, in das Gedächtniß zurückrufen und in der Erinnerung festhalten, daß den Griechen aller Bruch mit der Wirklichkeit fern stand, daß weder die Naturumgebung noch die Lebensweise sie zur Flucht in die inneren Tiefen des Gemüthes zwangen, um hier unberührt von der äußern, sinnlich-heiteren Weltordnung, eine neue Welt zu schaffen, daß sie ein allgemeines Leben jenseits des Staates gar nicht suchten und auch diesen nicht in abstracter Weise auffaßten, sondern ihm seine Unmittelbarkeit, wir möchten sagen, seine Körperlichkeit

ließen. War die persönliche Tüchtigkeit die Stütze des Staates, und verlangte das Gemeinwesen von jedem Bürger die Vollendung aller seiner Kräfte zum Ebenmaße, wobei die leibliche Seite keineswegs vernachlässigt werden durfte, so war es wohl mehr als natürlich, daß auch die mythischen Typen für das politische Leben Griechenlands das rein menschliche Wesen sich aneigneten, und in die sinnliche Leiblichkeit sich hüllten. Nur so erkannten ja die Griechen die olympischen Götter als ihre Götter, daß diese ihr eigenes Wesen in verklärter Gestalt wiederholten, und die heimische Sitte durch Zueignung heiligten, von welchem Standpunkte viele scheinbar dem Gottesbegriffe unwürdige Sagen und Vorstellungen ihre Rechtfertigung finden. Galt nun auch das menschliche Wesen im Götterkreise, so waren die Götter doch nicht schon ursprünglich fertige Formenideale. Dieser Fortschritt liegt bereits jenseits der Cultussphäre; für das gläubige Griechenvolk existirte keine ästhetische Rücksicht, und war auch im Formlosen das Göttliche gegenwärtig. Ja man kann mit gleichem Rechte von den Griechen wie vom Mittelalter behaupten, daß die Cultusbilder auf formelle Schönheit keinen Anspruch machten und eine Analogie des byzantinischen Styles auch hier gebräuchlich war. Hätten überhaupt formell vollendete Kunstwerke dem Cultuszwecke entsprechen können? Unter den Cultusbildern haben wir uns keinen Apollo vom Belvedere, keine Praxitelische Aphrodite, sondern Spitzpfeiler, Hermer, alterthümliche Holzbilder, mit abnehmbaren Kleidern versehene Puppen u. s. w. zu denken, und auch wenn wir uns den Cultus etwas sinnlich derb vorstellen, wie z. B. die Reinigung, Waschung und Ausschmückung der Götterbilder vermuthen lassen, werden wir weniger irre gehen, als wenn wir uns den Dienst spiritualistisch ausmalen. Hatte doch Apollo bei den Lakedämoniern vier Arme, und war auch die hochverehrte Diana von Ephesus kein Meisterwerk der Plastik! Dieß störte nicht im Geringsten die durchgehends stark hervortretende Frömmigkeit der Griechen, welche lange Zeit sogar Menschenopfer verlangte, und niemals ihre ursprüngliche Richtung, den einst herrschenden Naturdienst, verläugnete. Noch kleben an den meisten Göttern die Merkmale ihres früheren Naturcharakters und mischen sich mehr oder weniger harmonisch mit ihrem ethisch-politischen Wesen, ja die Scheidung der griechischen Götterwelt in obere und untere, in olympische und chtonische Götter hat wesentlich ihren Ursprung in dem geringeren oder größeren Vorwalten der Naturbeziehungen. Die chtonischen Götter sind die Spender der vegetativen Fruchtbarkeit, die eigentlichen Vorsteher des Naturlebens. Auch die Gegenseite des Natursegens, der Tod und die Vernichtung wird durch sie vertreten, die dunkle Unterwelt

von ihnen bevölkert; das Eine war mit dem Anderen gegeben und die Ideenverbindung zwischen Erdgöttern und unterirdischen Göttern, die Wanderung der ersteren zu den letzteren, rasch und natürlich vollführt. So wenig sich es die Griechen versagen konnten, auch dieß dunkle Gebiet des religiösen Glaubens zu betreten und an dieser Stelle das geschlossene, heitere, an der lichten Wirklichkeit mit Genügsamkeit hangende Wesen ihres Geistes zu durchbrechen, so bleibt es doch charakteristisch, daß sie für die chtonischen Götter keine klaren, bestimmten Formen zu schaffen vermochten und der Dienst der letzteren sich abgesondert und geheimnißvoll durch die ganze griechische Geschichte hindurchzieht.

Die Griechen hatten die Brücken zum Oriente nicht abgebrochen, und den Eingang und Ausgang nach jener Seite hin wohl bewahrt. Den ersteren bezeichnen Wesen und Namen so vieler Götter, welche den nach ihrem Ursprunge Forschenden nach dem Oriente weisen, den letzteren bahnen die mit dem Verfalle Griechenlands immer zahlreicher hervorvortretenden Geheimdienste und Naturculte, wobei besonders der Dionysoscult die größte Aufmerksamkeit verdient. Dazwischen nun erhebt sich der eigentliche hellenische Cult in seiner voller Reinheit, jener Cultus, wo die Erhebung des Geistes einem politischen Gegenstande nachgeht, der Staat mit frommem Auge geschaut wird, die Wirklichkeit für sich gilt und absoluten Werth besitzt, wo jenseits derselben das abstracte Schattenreich beginnt, dunkel, farblos und unklar, weil das Gemüth ungebrochen und unentzweit Schuld und Sünde nur dunkel ahnt, die Sühnung bereits auf der lichten Erde vollzogen wird, wo Zeus als Göttervater waltet und Apollon als eigentlicher Nationalgott in weitstrahlender Majestät im Vordergrunde steht, mit Bogen und Lyra, den Wahrzeichen des vollendeten hellenischen Mannes, geschmückt. Trug die griechische Religion einen politischen Charakter an sich, so mußte natürlich auch politischer Wechsel den größten Einfluß auf sie üben, ihre reine und lebendige Kraft in geradem Verhältnisse zu der Blüthe und dem Aufschwunge der griechischen Staaten stehen. So ist es auch. Die Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen bildet den Gipfelpunkt des religiösen Lebens in Griechenland, den höchsten und — letzten Ausdruck der unmittelbaren Einheit der Menschen- und Götterwelt. Bald darauf, von dem peloponnesischen Kriege angefangen, bricht die Entwickelung der griechischen Nationalität ab und geht raschen Schrittes ihrem Untergange entgegen. Das öffentliche und private Leben, der Staat und die Kunst bewegen sich in neuen, man kann nicht sagen: besseren, Geleisen. Auch die Religion widersteht nicht dem Andrange neuer Ideen, welche nach Auflösung des festen Bandes zwischen dem Individuum und der staatlichen Ordnung von

allen Seiten herbeiströmen und sich als Fortschritt geltend machen, unbeachtend, daß die in der Naturumgebung vorhandenen Culturtriebe und Keime des historischen Lebens schon alle verblüht und verdorrt sind. Wir haben oben vernommen, daß der Schutzgott seine geheiligte Stätte verließ, war das Gemeinwesen dem unvermeidlichen Untergange preisgegeben: so verließen alle Schutzgötter Hellas, als dieses seine Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit aufgab und nach langen unfruchtbaren inneren Kämpfen der Bestandtheil eines Großreiches wurde. Das politische Wesen der Götter verlor seinen Sinn, an die Stelle der lebendigen Schutzgötter treten abstracte, allegorische Gebilde ohne Persönlichkeit und Kraft, wie z. B. die symbolischen Figuren Alexandrias, Antiochiens u. s. w. Gleichzeitig bohrte die Aufklärung den alten Glauben an, analysirten Physiker und Philosophen das Wesen der Götter, lehrten Sophisten die subjective Freiheit, darin unterstützt von den Demagogen Athens, von Künstlern und Dichtern. Vergeblich war das Bemühen des genialen Aristophanes, die alten Götter zu retten und durch Bespottung der Neuerer dem Althergebrachten zu seinem früheren Ansehen zu verhelfen. Er selbst war von dem Zeitgeiste berührt, und nahe daran, den Vorwurf der Frivolität auf sich selbst herabzuwälzen. Die Stunde hatte auch für Hellas geschlagen. Wie das gefeierte Ideal hellenischer Heldengröße, wie der jugendliche Achilles starb Griechenland mitten in seinem Siegeslauf und bezahlte den Sieg über den Orient mit seinem Leben. Es wurde dem orientalischen Geiste selbst unterthan, von welchem es sich in seinen Wurzeln nie völlig getrennt hatte, und führte die Frucht seines geschichtlichen Lebens wieder in den natürlichen Schooß der Geschichte, in den Orient zurück. Diese Wandlung tritt besonders in der Religion am deutlichsten hervor. Was früher nur dunkel geahnt und in eigenthümlicher Weise gefaßt wurde: die Nachtseite der menschlichen Natur, die Schrecken des Todes und die Überwindung des Todes (die Heraklesmythe spielt bekanntlich darauf an), dieß beschäftigt allmälig immer mehr die Geister und läßt das alte classische Wesen sich nach und nach verlieren. Griechenland verwebt sich mit dem übrigen Oriente, welches wieder zur Grundlage für ein neues Culturleben wird. Die Rechtfertigung dieses Verschwindens im allgemeinen orientalischen Wesen bietet nicht nur der geschichtliche Verlauf, sondern auch die geographische Lage. Griechenland, so hieß es ja schon am Anfange unserer Erörterung, hebt sich wie ein Organismus aus dem Oriente heraus, es bindet sich aber nicht für immer von demselben los. Das Mittelmeer, dessen Wellen Hellas bespülen, hat auch eine orientalische Seite, und diese ist seine Grundseite.

Sechszehnter Brief

Griechenland: Die ästhetische Weltanschauung der Griechen. Das Classische. Der Charakter der griechischen Poesie. Das Princip der bildenden Künste.

Hätte die Natur ein Kunstvolk schaffen wollen, ein Volk, welches nur für die Darstellung des Schönen lebt, der „ewig beweglichen, immer neuen seltsamen Tochter Jovis" sein ganzes Denken und Wollen weiht, und wie in seinen Seelenregungen überall die Phantasie vorherrscht, so auch sein äußeres Dasein ihrer Macht unterordnet, es hätte dasselbe nicht anders, kaum besser gestalten können als das hellenische Volk. Dieß ist nicht so gemeint, als ob etwa bloß die griechische Kunst den organischen Zusammenhang mit der allgemeinen nationalen Bildung festhielte, die Kunst anderer Völker und anderer Zeiten dagegen mehr nur einem müssigen Spiele der Einbildungskraft ihr Dasein verdankte oder wo sie es mit ihrer Aufgabe auch ernster nimmt, in diesem Streben erlahmte, den freien, reinen Ausdruck nicht fände, und das Verhältniß der Dienstbarkeit zu anderen Mächten des Geistes zu lösen, unfähig bliebe. Die Überzeugung, daß hinter der Kunstform eines jeden Zeitalters das Bewußtsein des Volkes selbst lausche, keine Kunstform der anderen in historischer Bedeutung voranstehe, eine jede endlich in gleicher Weise an dem Ausbaue einer Welt des Schönen thätig sei, verläßt uns auch jetzt nicht, mag immerhin das Beispiel zahlreicher Vorgänger dazu verlocken, diesseits und jenseits der griechischen Kunst nur den mühseligen wenig reizenden Anfang oder den argen Verfall zu erblicken. Auch der Glaube, als ob die griechische Kunst allein, allen fremdartigen Zwecken fern, sich selbst genug, eine freie und unabhängige Entfaltung genossen hätte, beruht auf einem Irrthume. Ihre Entwicklung wie ihr Verhältniß zur Religion war um kein Haar ein anderes, als wir es später in der mittelalterlichen Kunst gewahren werden. Dieser Glaube gehört noch jener Anschauungsweise an, welche in der olympischen Götterwelt ein sinniges Spiel der Phantasie, auch in der Religion der Griechen das bloße Ergebniß ästhetischer Kurzweile wähnte. Wie sehr es den Griechen mit ihren Göttern ernst war, beweisen die an ihren Bildern vorgenommenen Waschungen und Salbungen, und um sie aus der idealen Höhe, zu welcher sie der Enthusiasmus der Schönheitsfreunde emporgeschnellt, herab uns recht nahe zu bringen, bedarf es nur der Erinnerung an eine sonst wenig bedeutende, unscheinbare Thatsache. Die mondförmigen Fladen mit brennenden Lichtern besteckt, die am Tage des Neumondes der Artemis geweiht wurden, die Opferkuchen in der Form von Leier und Bogen, die man Apollon zu Ehren verzehrte, wehen uns

ordentlich heimatlich an und zerstören den abstracten, ästhetischen Dunst, mit welchem die Griechen so gern umhüllt werden. Wenn wir nun auch durch eine unbefangene Anschauung und Forschung verpflichtet, ein stoffliches Interesse an der Kunst bei den Griechen für die längste Zeit ihres Daseins nicht wegläugnen dürfen, und überall lieber auf das südländische Naturell als Erklärungsgrund zurückgehen, als daß wir die Zuflucht zu dem alten Glauben an einen sechsten, ästhetischen Sinn der Griechen nähmen: so bleibt es auf der anderen Seite dennoch unbestritten, daß hier sich alle Bedingungen vereinigten, um die Kunst in den Vordergrund des nationalen Lebens zu stellen, und nur wenige Striche an der Wirklichkeit abzuändern waren, um diese als das Product der reinsten und edelsten Phantasie erscheinen zu lassen. Trüge nicht das Wort die nahe Gefahr des Mißverständnisses mit sich, wir würden die griechische Kunst als eine wesentlich politische bezeichnen, wie ja auch die Religion, das individuelle Dasein politisch waren, d. h. sie stand in einer festen und innigen Beziehung zu dem Gemeinwesen, galt als ein Ausdruck desselben, und bildete ein kräftiges Band zwischen dem Einzelnen und dem Staate, welchen auch die Kunstwerke als die allgemeine Grundlage, als den Mittelpunkt des individuellen Lebens und der Thätigkeit offenbarten, wie ihn bereits die Religion mit dem Strahlenkranze der Göttlichkeit umhüllt hatte. Für die Stellung der Kunst zum Staate und zum Volksleben in Griechenland spricht nichts so deutlich, als das Gesetz der Arkadier, welches jedem Bürger die musikalische Bildung vorschrieb. Sie sollte die Verwilderung und Rohheit, wozu die gebirgige rauhe Heimat geneigt machte, abwehren, als ein „Arzneimittel gegen die schädlichen Einflüsse eines mühseligen Daseins" dienen. Diese einzige Thatsache erklärt mehr, als die gelehrtesten Beweisführungen, gleichwie das Wesen des griechischen Staates am besten durch Solons Forderung, ein jeder Bürger müsse Partei nehmen, veranschaulicht wurde. Erfahren wir noch weiter, wie sinnig und stets bedeutsam selbst die Plätze waren, auf welchen die Kunstdenkmäler aufgestellt wurden, wie es den Griechen nicht etwa um Statuen zu thun war, um leere Formen und müssige Gestalten, wie sie überall sich gedrungen fühlten, die Bildwerke mit ihrer Umgebung, sogar mit der landschaftlichen Natur organisch zu verknüpfen: so werden wir auch die vollendete Lebendigkeit des griechischen Kunstsinnes nicht in Zweifel ziehen. Zwischen dem Leben und der Kunst der Griechen gab es wohl einen Übergang, aber keine Kluft. Die Kunst war in doppelter Weise lebendig: sie bildete ein wesentliches Glied in der Kette jener Gestalten, in welchen sich das nationale und politische Bewußtsein spiegelte, sie gehörte zur Regierungskunst und zum Systeme

der politischen Erziehung, ihre Erzeugnisse aber sind alle für das Volk bestimmt, diesem gewidmet, und werden auch von dem Volke als sein Eigenthum betrachtet.

Wie dieß Alles gekommen, aus welchen Gründen Griechenland die Kunst zu einer Höhe entwickelt, daß sie nicht mehr eine bloße Localbedeutung besitzt, sondern eine ewige Wahrheit in sich birgt, haben die früheren Briefe gezeigt. Erinnern wir uns der klaren, übersichtlichen, scharf und reich gegliederten Formen der griechischen Landschaft, der beinahe ausnahmslos natürlichen Gruppirung der ländlichen Bezirke um den Hauptort, des mäßigen Umfanges der griechischen Staaten, wodurch dieser ein lebendiges Gepräge bewahrte, jedem Bürger einen unmittelbaren Antheil an den politischen Geschäften gestattete, dessen volle und ganze Kraft in Anspruch nahm, ohne daß derselbe deßhalb zum bloßen Beamten, zum unselbständigen Regierungsorgane wurde; erinnern wir uns des heiteren, religiösen Dienstes, der nahen, dem Menschen befreundeten und verwandten Götter, die sich freiwillig in die menschliche, eng begrenzte Form einschließen und gern überall dem Irdischen seinen Theil gönnen, welche, wie sie selbst nicht außerhalb der Welt stehen, so auch von den Gläubigen keine Entsagung, keine Flucht aus der Wirklichkeit verlangen. Durch das ganze griechische Leben zieht sich ein gemeinsamer Grundzug: die Erziehung stützt sich auf die harmonische Entwicklung körperlicher Gewandtheit und geistiger Tüchtigkeit, die individuelle Bildung verlangt den unbefangenen, freien Gebrauch aller persönlichen Kräfte und weiß nichts von jener Theilung und Zerstückelung der Fähigkeiten, welche jeden Einzelnen zur Unselbständigkeit und Bedürftigkeit verurtheilen; ebensowenig gibt es eine Kluft zwischen den Interessen des Staates und dem Wohle der einzelnen Bürger, zwischen dem Wesen der Götter den Reizen der sinnlichen, wirklichen Umgebung und dem stolzen Gefühle des Menschen, der sich als der Mittelpunkt der Dinge weiß, die Götter, beschäftigt und in sich den Zweck des Daseins der Natur erblickt. Namentlich muß man immer auf das greifbare, gleichsam körperliche Wesen des griechischen Staates, an den mächtigen Antheil der Leidenschaft an seinem Wachsthume und Schicksale zurückdenken, um begreiflich zu finden, wie die Phantasie hier überall auf geebnete Pfade stieß, und so leicht an die Wirklichkeit sich anschmiegen konnte. Was ihre Eigenthümlichkeit bestimmt, wodurch sie sich von den anderen Seelenkräften unterscheidet, daß sie alles Allgemeine in sinnliche Formen bannt, die Gedanken zu anschaulichen vollen Gestalten umprägt, zeigt sich bereits im wirklichen Leben vorbereitet. Weder war das Einzelne zur Unbedeutenheit herabgedrückt, noch von seinem unmittelbaren Schauplatze weggerückt und vergeistigt,

weder verlor sich das Bewußtsein in sinnlichem Taumel, noch zog es sich zur formlosen Innerlichkeit zusammen. Gerade diese sinnliche Fülle, die nicht ausschweift, die sich durch ein geistiges ordnendes Band zusammenhalten läßt, ist die Lebensbedingung für die Phantasie, welche daher auch auf griechischem Boden in seltener Freiheit und Kraft waltet. Wegen dieser Willfährigkeit, die Phantasie in allen Erscheinungen des Lebens zum Ausdrucke zu bringen, hat man das griechische Volk als das Mustervolk, sein Leben ein classisches Leben gepriesen und die griechische Kunst die classische Kunst getauft. Das Classische, als dessen Träger die Griechen erscheinen, gilt aber nicht allein als das Musterhafte, Endgiltige und Vollendete, worüber hinaus die Kraft der Phantasie nicht mehr reicht, es bezeichnet gleichzeitig die specielle Eigenthümlichkeit der griechischen Phantasie und Kunst, die Beschränktheit, welche die Kunst des Alterthumes von früheren und späteren Kunstformen scheidet. Classisch heißt nicht bloß im Allgemeinen die höchste und reinste Form des künstlerischen Geistes, welche die unmittelbare, harmonische Einheit beider Welten, des Sinnlichen und des Geistigen schaut, classisch ist auch jene besondere, nationale Gefühlsweise, welche den Tod als Schlaf vorstellt, selbst den Sterbenden noch mit Anstand die Falten des Gewandes zurechtlegen läßt, die Götter in körperlicher Schönheit und ewiger Heiterkeit strahlend denkt, an die Stelle des freien subjectiven Bedenkens und Prüfens das unmittelbare Aufgehen im Schicksale setzt, wie an die Stelle des dunkelglühenden Farbenschimmers des Gemüthslebens die plastische, einfachklare Anschaulichkeit und das Volk nach Schillers bekannten Worten nicht das Natürliche, sondern natürlich empfinden lehrt. Die erste Bedeutung des Classischen, als des Musterhaften und Vollendeten mag die Ästhetik, die sich so gern mit der Aufstellung logischer Stufen und Kategorien abgibt, rechtfertigen, die geschichtliche Betrachtung verweilt nur bei der zweiten Bedeutung. An dem Charakter der griechischen Poesie, an dem Princip der bildenden Künste wollen wir das besondere Wesen der griechischen Kunst erkennen.

Das Verständniß und das richtige Erfassen des Charakters der griechischen Poesie ist unserem Zeitalter durch die Jugendbildung so nahe gelegt, der Quellen für eine vollständige Erkenntniß derselben gibt es auf der anderen Seite so viele und so vortreffliche, daß es vollkommen überflüssig wäre, die griechische Poesie hier noch weiter als es der Zusammenhang mit den bildenden Künsten erheischt, zu erläutern. Man hat Homer, an welchem nicht das mindest Wunderbare ist, daß die dankbare Nachwelt einen Dichter als den Ersten und Höchsten gepriesen, dessen Dasein erst mit Noth der unbarmherzigen Kritik abgerungen wer-

den mußte, nicht selten mit der Bibel verglichen und seine Gedichte als das Buch des griechischen Glaubens dargestellt. Besser wäre es vielleicht gewesen, statt dieses wenig glücklichen Gleichnisses gerade den scharfen Contrast, den gänzlichen Mangel einer schriftlichen Offenbarung, den Abgang einer Glaubensregel zu betonen, da doch dadurch allein die unübertreffliche Vollendung der epischen Poesie bei den Griechen erklärlich bleibt. Vorher wie nachher brach sich ihre Kraft an der religiösen Schranke, welche dem Dichter die freie Beherrschung des Stoffes, die ungebundene Wahl der Formen wehrte und ihn entweder in das Lehrhafte sich verirren oder an die Stelle des Mythus die Allegorie setzen ließ; hier allein verband sich zwanglos mit dem Seher der Sänger, wurde der Glaube schöpferisch. Für Homer und seine Vorgänger waren die Gestalten des Volksglaubens Marmorblöcke, woran wohl die Umrisse der künftigen Form angezeichnet waren, die aber erst des Künstlers Hand rund und fertig meißelte. Eben dieser Gefügigkeit des Stoffes bedurfte aber der epische Dichter, eben diese bloß allgemeine Vorzeichnung der Gestalten durch den Glauben verhalf dem griechischen Heldengedichte zur klaren Durchsichtigkeit und Vollendung. Es liegt in der Natur der epischen Poesie, daß sie am liebsten bei der Fülle der äußeren That verweilt und sich nicht aufhält bei farbenloser Seelenmalerei und dem Rückgange auf die innern Motive, daß sie nicht so sehr, wie die Leidenschaften werden und wachsen, als wie sie wirken beschreibt. Wo sie auf die Motive eingeht, sind es in der Regel lebendige Thaten selbst, welche zum Rückschlage veranlassen. Auch das Schicksal, welches die Brust der Helden lenkt, muß gleichsam körperlich werden, Fleisch und Blut annehmen und jene äußere Lebendigkeit offenbaren, welche auch bereits dem Stoffe, der Handlung, dem Charakter und den Gestalten der Helden anklebt. Dieses Schicksal, aus dem dunklen Innern des Menschen in ein äußeres, selbständiges Dasein übertragen, sind die Götter, die theilnehmend die Luft durchschweben und mitwirkend auf der Erde wandeln, die eine epische Doppelhandlung schaffen, deren vorbildende, anregende und bestimmende Thätigkeit an die Stelle der Exposition in der dramatischen Poesie tritt. Sie sind die verkörperte innerste Natur der Helden, den Ausgang des Kampfes vorahnend und vorbereitend. Auf diese Weise begreift sich sowohl das Zurückgehen der epischen Sänger auf die ferne Vergangenheit, wo diese Form des Schicksales, dieses Übergewicht der äußeren That auf geringere Hindernisse stoßt, und erklärt sich die Erschaffung einer Phantasiewelt des Heldenthumes, wie die Nothwendigkeit einer ziemlich elastischen, bildbaren Gestalt der Ideale des Volksglaubens. Der religiöse Dienst muß mehr nach der Seite

des Cultus als des Dogma neigen, soll dem epischen Dichter die Freiheit bleiben, den Mythus und die Sage zu verknüpfen und fortzubilden.

Wo die Bedingung so vollkommen zutraf wie in Hellas, konnte auch die Folge nicht ausbleiben, mußte die epische Dichtgattung zur höchsten Vollendung reifen und im Mittelpunkte nationaler Bildung stehen. Es ist Homer's Verdienst, der anderen wohlbekannten Vorzüge seiner Werke zu geschweigen, daß man über dem Gesange den Sänger vergißt, und namentlich von der Iliade wähnt, sie sei gleichsam von selbst naturwüchsig entstanden; es bleibt aber das Verdienst des griechischen Volkes, daß es so kräftig den ionischen Sang auf hellenischen Boden verpflanzte, in weiser Mäßigung den Cyclus der Heldengedichte beschränkte und immer und immer wieder die Phantasie auf den großartigsten nationalen Kampf vor Troja zurücklenkte. Wenn es in Homer den Einzigen verehrte, wenn es anderen Sagen wehrte, neben der trojanischen zu gleicher, volksthümlicher Bedeutung sich emporzuringen, und das Sagengewebe, in welches Homer seine großartigen Bilder gestickt, noch lange fortzuspinnen liebte, so offenbarte es darin nicht allein eine Pietät gegen den verehrten Dichter, es zeigte auch einen feinen, ausgebildeten Schönheitssinn. Diese gesammelte Aufmerksamkeit auf einen mäßig großen Gestaltenkreis machte es allein möglich, sich in jede einzelne Gestalt hineinzuleben und ihr Wesen bis in die kleinsten Züge zu vergegenwärtigen, ein Vortheil, der für die hohe Entwickelung der bildenden Künste ungleich höher anzuschlagen ist, als der unmittelbare Einfluß, den man nicht selten den homerischen Gedichten zuschreibt. Illustratoren waren die griechischen Künstler nicht, dazu kannten sie viel zu genau die Grenzen, welche die bildenden Künste von der Poesie trennen, dazu enthielt Homer nicht genug des lehrhaften geheiligten Inhaltes, dessen Versinnlichung etwa die religiöse Pflicht den Künstlern geboten hätte. Indem aber von Geschlecht zu Geschlecht der Ruhm der gleichen Götter und Helden sich verpflanzte, traten ihre Gestalten gleichsam auch dem Auge näher, und dieses gewöhnte sich daran, in leiblicher Fülle zu schauen, was der Dichtersang zunächst nur an das Ohr geführt. So gewann man allmälig einen plastischen Gestaltenkreis und gelangte zur Feststellung der Ideale für die bildenden Künste, man schaute die großartigste männliche Würde in Zeus, die vollendete weibliche Anmuth in Aphrodite, die jugendliche Schönheit bald ernster bald weicher im Ausdrucke in Apollo und Bacchus, und was ebenso bezeichnend ist für das griechische Wesen, als das Festhalten am Homer und die unwandelbare Neigung zu einem abgegrenzten Sagenkreise, man duldete nicht, daß sich die willkürliche Erfindungskraft der Einzelnen an den plastischen Idealen übte, man änderte nur wenig

und allmälig an dem einmal festgestellten Typus, wozu denn allerdings auch die beschränkteren Ausdrucksmittel der plastischen Kunst führten, die einfacheren Formen der religiösen Ideale leiteten.

So wenig als die Griechen sich in schroffer Trennung und einseitiger Gliederung der geschäftlichen Kreise gefielen, so wenig dachten sie auch lange Zeit an die einseitige Ausbildung der poetischen Gattungen, und hielten mit Vorliebe die verschiedenen Richtungen poetischer Begeisterung in einem festen Rahmen zusammen. In der homerischen Dichtung erblicken wir die Keime der didaktischen, elegischen Poesie enge verschlungen, und ähnlich den alterthümlichen Bildwerken, wo Plastik und Malerei vereint auftreten, den späteren selbständigen Reichthum der Dichtung noch ungetrennt, und keine Gattung von der anderen abgelöst. Mit der erwachenden Reflexion verliert sich die Empfänglichkeit für den gedrungenen, einfachen Geist des Epos und bildet sich die didaktische und lyrische Poesie immer kräftiger und selbstständiger aus. Es bleibt aber für den Zug des griechischen Lebens bezeichnend, daß z. B. auch die Elegie politischer Natur war und zur Erregung des Patriotismus, der politischen Leidenschaft, des kriegerischen Muthes diente. Selbst hier verlor also das Individuum die allgemeine Grundlage, die seinem Leben und Wirken erst die Weihe gab, den Staat nicht aus dem Auge. In der eigentlich lyrischen Poesie mußte natürlich dieser Zusammenhang loser werden; erinnert man sich jedoch, daß die griechische Lyrik mit Tanz und namentlich mit Musik unauflöslich verflochten war und das griechische Lied, weit entfernt von moderner Dichtung, nicht gelesen, sondern gesungen wurde, daß die Musik einen Gegenstand politischer Sorge bildete, und auch die Stoffe des Liedes wenig von subjectiver Träumerei an sich hatten, immer von dem Besonderen und Zufälligen auf das allgemein Geltende, auf die Stammsagen z. B. zurückführten, oder den freien, behaglichen Genuß der irdischen Güter feierten, so wird man auch hier das Folgerichtige in der Anschauung und Gefühlsweise nicht verkennen. Die höchste Vollendung erreicht die griechische Phantasie im Drama, das vom religiösen Cultus geboren, dann beinahe ausschließlich in Athen der kräftigen Pflege genießt, und hier alle Entwicklungsstufen vom einfachen Wechselgesang der Chöre bis zum raffinirten Prachtschauspiele durchmacht. Äschylus, Sophokles und Euripides bezeichnen eben so viele Epochen der dramatischen Kunst.

Als Äschylus seine Orestie und Titanomachie dichtete, feierte das griechische Volk gerade seine großartigsten Triumphe, vollendete es in den Siegen über die Perser, in dem Zurückwerfen des Anpralles des Orientes sein Schicksal, ohne aber noch mit seiner Vergangenheit gebrochen, dieses in verständiger Weise aufgeklärt zu haben. Noch lebten

die Götter und waltete ein frommer, ernster Glaube. Der eine Umstand begründet den Aufschwung der dramatischen Poesie, der jederzeit eine fertige Weltanschauung, eine vollendete Geschichte voraussetzt, und nur nach glorreicher Beendigung der nationalen Kämpfe Platz greifen kann. Wie wäre es möglich, das lebendige Schicksal in der Brust der Individuen, seine Herrschaft in der Wirklichkeit zu schildern, hätten nicht zahlreiche Großthaten sein Dasein als Vorsehung bekräftigt, seine Erfüllung an der Nation bewiesen. Wie der Kampf um Troja den reinsten Erguß des epischen Gesanges weckte, so entzündeten die Perserkriege, diese Übertragung der alten sagenhaften Kämpfe auf den realen Boden der Geschichte, die dramatische Poesie; sie waren nicht nur wie bei Aeschylus ein einzelner Stoff für den dramatischen Dichter, sondern auch die allgemeine Grundlage, auf welcher sich die antike Tragödie aufbaute. Wieder hatten sich die mannigfachen Stämme als ein Volk kräftig und lebendig gefühlt, wieder hatte die Nation in dem Fortgange des Krieges die alten Götter, zwar nicht unmittelbar theilnehmend — die Zeit epischer Bilder war schon vorüber — wohl aber als allgemeine Vorsehung waltend geschaut. Hob dieß die Volksstimmung überhaupt zum feierlichen Ausdrucke, reizte dieß an sich schon die Regungen der Phantasie und verlangte nach poetischer Darstellung: so weckte es überdieß auch die lebendige Erinnerung an den alten heimischen Sagenkreis und ließ den Blick sinnend in der vielbedeutenden Vergangenheit bei den Göttern und Helden schweifen. Daher die Wiedererweckung der heimischen Mythen als dramatischer Stoffe — daß man sie nicht mehr in epischer Form verarbeitete, war ein Zugeständniß an die mehr sinnliche und anspruchsvolle Gegenwart — daher auch wenigstens anfangs das Verweilen bei den alten Schicksalsbegriffen und der geringe Gegensatz zur epischen Anschauungsweise. Homer und die epische Dichtung wären gewiß nicht in Hellas so volksthümlich geworden, hätte die Natur darin nicht solch ein unübertreffliches Spiegelbild ihres eigenen Wesens geschaut. Einmal volksthümlich geworden, nahezu eine religiöse Autorität, mußte die epische Poesie natürlich auch dem dramatischen Dichter vielfach zur Richtschnur dienen und tief auf ihn einwirken. Lag es in der Natur des Epos, das Schicksal in den äußeren Göttergestalten gegenständlich zu machen, und was in Wahrheit nur im Innersten des Menschen die Thaten webt, als körperliches, greifbares Wesen aufzuzeigen, so konnte wohl auch der von epischer Poesie ringsum eingeschlossene Tragödien-Dichter nicht anders, als den Helden des Drama „als den Brennpunkt darzustellen, in welchem die höheren Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen," ziemlich weit entfernt von der formellen Freiheit des Willens späterer

Zeiten, ziemlich nahe den alten epischen, in ihrem Schicksale aufgegangenen Heldengestalten. Und wenn dem Chorgesange und Chortanze anfangs ein so reicher Raum im Drama gegönnt wird, so ist dieß allerdings zunächst ein Anklang an die religiösen Wechselgesänge, von welchen die scenischen Spiele ihren Ursprung nehmen, es erinnert aber auch dieses Übertragen des theilnehmenden Zuschauerkreises auf die Bühne, diese Verkörperung des abwägenden Urtheiles über die dramatische That an episches Wesen und verwandte Vorgänge bei Heldenkämpfen, gerade wie das eigenthümliche Verfahren, in Trilogien zu dichten, Anfang, Mitte und versöhnenden Abschluß der Handlung in drei Tragödien zu vertheilen, von welchen jede für sich formell vollendet ist, alle zusammen jedoch erst die Idee des Dichters ausfüllen, an die Abschnitte des epischen Gesanges mahnt und uns auf diesen als die Lieblingsgestalt der griechischen Phantasie zurückweist. Bei Äschylus sind diese Merkmale am deutlichsten ausgesprochen, ihn charakterisiren als den ältesten unter den bekannten Tragikern die geringe Ausmalung der Handlung, die Einfachheit der Motive, die gigantische Anlage der einzelnen Gestalten, die alles Maß überschreiten und wahrhaft übermenschlich zu schauen sind, die gedrungene Kraft der Sprache, die schwere Pracht der Ausstattung. Noch klarer würden wir über Äschylus urtheilen, wäre uns auch die Musik zu seinen Dramen aufbewahrt worden: gewiß ist, daß seine Phantasie das Gepräge strenger, erhabener Idealität, tiefsten religiösen Ernstes und nahezu epischer Einfachheit an sich trägt. Alles, was bei Äschylus wie bei alterthümlichen Götterbildern bis zum Abstoßenden herb und streng gezeichnet erscheint, tritt bei dem glücklichen Nebenbuhler des Vaters der Tragödie gemildert und ansprechender, menschlicher auf: Sophokles hat den Kothurn, der bei Äschylus ziemlich hoch war, erniedriegt, einen dritten Schauspieler eingeführt, die Trilogien aufgelöst, die Maschinerie, den epischen Apparat eingeschränkt und dafür der perspectivischen Theatermalerei eine größere Sorgfalt gewidmet. Dieß mag eine wenig bedeutende Reform der scenischen Äußerlichkeit bedünken, drückt aber dennoch vollkommen auch den inneren Umschwung in der dramatischen Poesie aus: die größere Lebendigkeit der Handlung, die deutliche und spannende Schürzung des Knotens, das Zurücktreten des Chores, der kräftige Nachdruck auf die Katastrophe, deren Entwicklung in klaren einfachen Zügen vor das Auge gestellt wird, und die größere Verwandtschaft der dramatischen Helden mit der menschlichen Wirklichkeit, die einfachere Natürlichkeit des ganzen Herganges. Gegenüber den mythischen Bildern, die Äschylus vorführt, entrollt Sophokles bereits Gemälde rein menschlichen Wesens und tiefsinniger Widersprüche des Lebens, und

gibt reizende Enthüllungen der inneren Seelenregungen; gegenüber dem metaphysischen Prometheus wird die sittliche Antigone dem Zuschauerkreise vorgeführt. Auch das Schicksal nimmt bei Sophokles eine andere Gestalt an. Der einzelne Wille schaltet zwar keineswegs in freier Selbstständigkeit über das Geschick und übernimmt nicht mit Bewußtsein und prüfender Überlegung die Verantwortlichkeit für die äußeren Handlungen, der Held ist blind für sein Schicksal und trägt es unmittelbar gleichsam wie seine Natur, überall ist „über der Freiheit des Individuums der scharfe Zeigefinger der Schicksalsnothwendigkeit" ersichtlich; dennoch ist bei Sophokles die Kluft zwischen dem eisernen, unverrückbaren Schicksale und dem kämpfenden Individuum schon weniger tief, ein leiser ironischer Zug als erste Andeutung des Incommensurabeln dieses Verhältnisses nicht selten wahrzunehmen und auch das harte, spröde Wesen der allgemeinen Schicksalsmächte gemildert, die Versöhnung stets deutlich am Schlusse ausgesprochen. Mag auch der tragische Fluch ganze Geschlechter treffen, so bleibt doch niemals die Vernichtung, sondern die Läuterung das Schlußwort des Schicksales, und der letzte Eindruck erhebend und kräftigend.

Hat bei Sophokles die dramatische Kunst die alten Anschauungen und Traditionen noch unangetastet gelassen, wenn auch ihre Formen gemildert, verklärt erscheinen, so vollführt sie bei Euripides bereits ungescheut den Bruch mit dem Hergebrachten und Traditionellen, und stellt sich auf den Boden der raisonnirenden Aufklärung, der berechnenden Reflexion, der kalten Rhetorik. Euripides und seine Zeitgenossen bilden gewissermaßen das achtzehnte Jahrhundert in der antiken Welt und weisen mit geringen Veränderungen das Gepräge dieser eigenthümlichen Culturperiode auf. Unfähig, sich völlig von den Einwirkungen der Vergangenheit loszusagen, einen selbstständigen Ideenkreis, einen eigenen Inhalt der Vorstellungen zu gewinnen, stofflich noch an die Tradition, den Volksglauben gekettet, lösen sie die organischen Formen desselben auf und gehen nur wie spielend an ihm herum. Den unlebendigen Inhalt muß die prunkende Rhetorik, den inneren Widerspruch äußerer Glanz verdecken; je geringer der Reichthum der Handlung, einen desto größeren Raum gewinnt die Reflexion, je schwächer die Schicksalsfäden, desto weiser und sententiöser wird die Sprache, je weniger historisches Leben die dramatische Kunst athmet, desto mehr sucht sie durch psychologisches Interesse zu fesseln. Mit Hilfe eines Prologes muß sich der Dichter mit den Zuhörern auseinandersetzen, und die im Prologe erzählte Fabel wird in der Tragödie nur in das Einzelne ausgemalt. Auch der Chor verliert bei Euripides seine bedeutsame Stelle im antiken Drama,

er ist nur äußerlich angefügt, ein bloßes Zugeständniß an die herrschende Sitte, ohne allen regeren Antheil an der Entwicklung der Handlung; das Schicksal verflüchtigt sich zum bloßen Zufalle, die Götter des Aeschylus, die Helden des Sophokles sinken zu schwachen leidenschaftlichen Menschen, Schönrednern herab, wie denn überhaupt an die Stelle der einfach sittlichen Charaktere das Pathetische tritt, das immer mehr zur flachen Rhetorik, zur gewaltsamen Affectirtheit drängt. Der ideale Mythus wird naturalistisch aufgefaßt, dennoch aber das Natürliche nicht rein erhalten, das ursprünglich Natürliche verkünstelt, das Dramatische theatralisch zugeschnitten.

Die tragische Kunst des Euripides offenbart bereits den Ideenkreis des griechischen Volkes, seiner festen ruhigen Gewalt beraubt, in steter Gährung und Schwankung begriffen, den Glauben und die Bildung in Zwiespalt gerathen. Dieser Zwiespalt selbst wird nun Gegenstand der Kunst, die inhaltsleere Aufklärung, bei aller historischen Berechtigung doch darin im Unrechte, daß sie eine bloße Kritik an die Stelle der positiven Weltanschauung setzt, den alten Glauben als Aberglauben hinstellt, ohne ihn durch einen neuen Glauben oder ein absolutes Wissen zu ersetzen, — der Vorwurf für den dichterischen Spott. Erst das Zeitalter des Euripides konnte Aristophanes gebären, erst jetzt die Komödie als eine selbständige Kunstgattung erstehen, denn „der Humor gewinnt erst Macht, wenn die festen Lebensformen flüssig und schwankend werden." (Hettner.)

Die Tendenzen der aristophanischen Komödien sind vielfach erörtert, seine Vorzüge und seine poetische Bedeutung nach langem Streite endlich klar gewürdigt worden. Gegen den unwahren, gezierten Euripides, gegen den ungläubigen Sokrates und die Sophisten, die Aufklärer des alten Athens, gegen den Demagogen Kleon, gegen das wetterwendische, unverständige Volk, gegen den parteiischen, verächtlichen Richterstand gerichtet, züchtigen die Komödien des Aristophanes die Auswüchse der Modebildung in derbster Weise und strafen die Entartung im politischen Leben, in der Wissenschaft und in der Kunst mit tödtlichem Spotte; lobpreisend wird dagegen der alten Zeit und der früheren Sitte gedacht, ohne daß jedoch die alten Lebensmächte der keckften humoristischen Behandlung entgehen. Die Freiheit des Komödiendichters ist den letzteren gegenüber nicht weniger schrankenlos als gegen die zeitgenossischen Modeideale, mit ihrer Wiedererweckung dem Aristophanes aber auch nicht Ernst, sein Glauben gleichfalls nicht mehr naiv. Dieß ist das Band, das Aristophanes mit seinen Gegnern verknüpft, und ihn wie Euripides als einen Dichter der Verfallszeit charakterisirt. Noch ist aber der Inhalt seiner Komödien wesentlich politisch, seine Phantasie in echt antiker

Weise ausschließlich auf das allgemeine öffentliche Leben gerichtet; erst die neuere Komödie, mit ihren schwachen Vätern, liederlichen Söhnen gefälligen Kupplerinen und listigen Sklaven als Helden, mit ihren aus dem Privatleben entlehnten Stoffen, das Intriguenlustspiel zeigt uns den Verfall der antiken Weltanschauung vollendet, den eigenthümlichen griechischen Kunstgeist todt und begraben.

Diese wenigen Federzüge müssen genügen, um hier die Gestalt der griechischen Poesie zu zeichnen, wobei es als selbstverständlich und allgemein bekannt ausgelassen wurde, den innigen Zusammenhang zwischen den allgemeinen politischen und gesellschaftlichen Zuständen und der Zeitdichtung durchzuführen. In dieser Beziehung sind Euripides und die Alexandrinischen Dichter nicht weniger griechisch als Homer und Aeschylus, wenn gleich die letzteren unbestritten eine tiefere Bedeutung für die Nationalbildung errungen. — Und nun, welche gemeinsame Eigenthümlichkeit durchweht die griechische Poesie in allen ihren Entwicklungsmomenten, was macht sie zur classischen Poesie? Wie nahe das ältere Drama dem epischen Geiste verwandt ist, wie auch die Lyrik vorzugsweise allgemeine Interessen besingt und nur in geringem Maße den Regungen des einzelnen Gemüthes lauscht, das in seinen Freuden und Schmerzen die übrige Welt vergißt, wurde bereits früher bemerkt. Nicht unerwähnt darf bleiben das geringe Interesse der griechischen Phantasie an dem Naturleben, ihre Vorliebe für das Ausmalen menschlicher — staatlicher Verhältnisse, auch die Anwendung der Masken auf der Bühne und die ganze Äußerlichkeit des griechischen Theaters, die goldenen Kränze, die reichen Gewänder, der gemessene Schritt des Chores, der Kothurn der Schauspieler, die stete Begleitung der Musik, die Wichtigkeit der Mimik, um der wenig beweglichen Maske zu Hilfe zu kommen. Die griechische Poesie wiederholt eine Eigenthümlichkeit, die auch sonst schon in der Auffassung anderer Lebenskreise beobachtet werden konnte. Wie die Griechen in der socialen Sphäre den Menschen nur als politischen Menschen kannten, und ihnen die Flucht des Individuums in sich selbst zurück, das Pochen desselben auf seine unbeschränkte Freiheit und Selbstständigkeit gegenüber der wirklichen Welt, die überlegende, grübelnde Moralität fremd blieb, so läßt auch die griechische Kunst den einzelnen Menschen unmittelbar an die allgemein geltenden Mächte sich anlehnen, unbefangen und ohne Widerstreben in die wirkliche äußere Welt sich einleben, und weiß nichts von der sogenannten subjectiven Freiheit, von dem Kampfe zwischen der individuellen Selbstständigkeit und der andringenden objectiven Welt. Die Erhabenheit ist hier gleichsam naturwüchsig und weil aller Kampf fehlt, schon in der äußeren Erscheinung unmittelbar ausgedrückt. Daher

verweilt die griechische Poesie am liebsten im Kreise der Götter und Helden, daher gewinnt hier das Epos eine so überraschende Vollendung und nähert sich auch das Drama dem epischen Wesen, daher die Blindheit des Helden für sein Schicksal, das Erscheinen des letzteren als Verhängniß, der Mangel einer subjectiven Schuld, die heitere, thatkräftige Natur der poetischen Gestalten, ihr freudiges Ergreifen der That und aller ihrer Folgen, mögen sie auch unbekannt sein und in der Wirklichkeit sich gegen die Absicht verkehren, daher endlich auch die oben geschilderte Äußerlichkeit der scenischen Darstellung. Wie der griechische Bürger vom Hause aus über den bloßen Privatmenschen sich erhebt, so überragt auch der dramatische Held, der Heros überhaupt schon ursprünglich und unmittelbar den gewöhnlichen Menschen, und ist auch in seiner äußeren Erscheinung, seinem äußeren Auftreten anders als das wirkliche, eng begränzte und beschränkte Individuum. Er schreitet auf dem Kothurne, läßt den Schall seiner Stimme von Musik begleiten und, gemessen wie die Sprache, auch seine Bewegungen, allgemein wie sein Thun, recht im Gegensatze zur lebendigen Beweglichkeit im wirklichen Dasein, seine Maske erscheinen, oder wie es Schiller in den auch bei Hettner angeführten Worten treffend ausdrückt: „Die Charaktere des griechischen Trauerspieles sind mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen. So ist Ulysses im Ajas und Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, engherzigen Klugheit, Kreon im Ödipus und in der Antigone bloß die kalte Königswürde. Solche Charaktere exponiren sich besser und ihre Züge sind permanenter und fester.“ Einer Weltanschauung, welche die Welt und den Menschen in zwei Hälften spaltet und die Erhabenheit in den bewußten Kampf zwischen beiden setzt, mußte die äußere Erscheinung gleichgiltig werden, und ungeeignet erscheinen, die Göttlichkeit unmittelbar durchleuchten zu lassen; anders aber dort, wo ein solcher Zwiespalt und Gegensatz unbekannt blieb. Hier gewann die äußere Erscheinung die größte Bedeutung und mußte an sich schon allgemein, ideal gestaltet werden, wozu denn auch die Anschauung des Erhabenen als unmittelbarer, ursprünglicher Natur führte. Und darin, in dieser unauflöslichen Verknüpfung des zufälligen einzelnen Wesens mit einer allgemeinen Grundlage, als deren reiner Träger das erstere erscheint, ohne welche es nichts gilt, in welcher es vollständig aufgeht, in der Leiblichkeit aller Schönheit und Erhabenheit, in der allgemeinen Idealität der äußeren Erscheinung liegt das Classische der griechischen Kunst, ihre Vorzüge und ihre Schranken.

Den classischen Charakter, an der griechischen Poesie eben geschildert, spiegeln auch die bildenden Künste wieder, welche in nicht minder inni-

gem Zusammenhange mit der Volks- und Zeitbildung stehen, als die Dichtkunst, alle an dieser wahrgenommenen Entwicklungsmomente gleichfalls durchmachen, und im Allgemeinen gleichen Regeln und Gesetzen unterworfen sind. Freilich bedingt der größere Gedankenreichthum der Poesie und der Formalismus der bildenden Künste auch einzelne Verschiedenheiten, läßt so manche Eigenthümlichkeit in der Entwicklung und im Wesen bestehen, verrückt z. B. die Zeitbestimmungen für die einzelnen Kunstperioden hier und dort, ruft die Blüthe und den Verfall der einen Kunstgattung frühzeitiger hervor, und verschiebt beides bei der anderen; im Allgemeinen müssen aber schon wegen der gemeinsamen Grundlage und den gleichen Beziehungen zur Nationalbildung die bildenden Künste die gleiche Natur offenbaren, welche die Poesie an sich trägt und auch an jenen die Merkmale des Classischen mühelos sich erkennen lassen.

Was bei der Betrachtung der orientalischen Baustyle theils aus inneren Gründen unmöglich, theils wegen der noch lange nicht abgeschlossenen Forschungen höchst schwierig war, das Verständniß der architektonischen Formensprache, ist in Bezug auf die griechischen Bauten ebenso klar als vollendet zu finden. Wir waren wohl im Stande, den allgemeinen Charakter der indischen Grotten und Pagoden, der ägyptischen Tempelanlagen zu erkennen, ihren ästhetischen Werth, ihre culturgeschichtliche Bedeutung zu erklären; für das Verständniß der einzelnen Formen jedoch war unser Sinn vollkommen todt, und wir konnten weder ihre Nothwendigkeit begreifen, noch ihren Zusammenhang unter einander verstehen, wir sahen Kapitäle, Gebälktheile, Simse; warum aber gerade diese und keine anderen Formen zur Anwendung kamen, dieß sahen wir nicht. Theilweise begründet sich dieser Mangel an organischem Verhalten der einzelnen Bauglieder in der Natur der orientalischen Bauwerke, die ebensowenig, als sie einen geschlossenen Grundplan aufzuweisen haben, eine strenge gesetzmäßige Gliederung offenbaren, der äußeren Mannigfaltigkeit einen größeren Spielraum gestatten, als der Architektur ihrer inneren beschränkten Natur nach eigentlich zukommt. So fanden wir z. B. in dem ägyptischen Baustyle mehre Kapitälformen, das nach oben auslaufende Kelchkapitäl wie das sogenannte Fruchtkapitäl gleich zahlreich angewendet, dadurch aber den Gedanken, der sich im Säulenkopfe stets aussprechen soll, verkümmert, seine Function, weil mannigfaltig, nur oberflächlich in der Form und im Ornamente angedeutet. Theilweise trägt aber daran auch nur unsere geringe Kenntniß altorientalischer Kunst die Schuld, und gewiß wird einst bei erweiterter Kunde Vieles, was gegenwärtig willkürlich und regellos erscheint, durch Gesetze bestimmt und mit Verstand angeordnet erscheinen. Ungleich glücklicher sind wir

in dieser Beziehung, besonders seit Karl Bötticher's Forschungen, mit der griechischen Architektur. Nicht nur, daß wir den Charakter der Gesammtanlage mit der wünschenswerthesten Klarheit aufzufassen im Stande sind, so ist uns auch über die Bedeutung und den Zusammenhang der einzelnen Glieder das schärfste Verständniß eröffnet, der ganze Tempel wie der geringste Bautheil alles Geheimnißvollen oder Räthselhaften vollkommen bar; wir lesen nicht nur mechanisch das ganze Wort, wir können es auch in seine Buchstaben zerlegen, wir besitzen und verstehen das architektonische Alphabet.

Die landschaftliche Natur, die umgebende See, die zur That und nicht zu stummer Beschaulichkeit drängende Weltstellung brachten in Griechenland den Menschen zu Ehren. Das Vorbild für die Natur war der Mensch und nicht für den Menschen die Natur. Das Leben und der Verkehr der Anwohner hatte seinen Mittelpunkt im Staate, die Götter eine menschliche Gestalt und die Sorge für das Menschenwohl als Daseinszweck. Natürlich mußte auch die griechische Architektur ein analoges Wesen annehmen, gleichsam menschlich werden, das Vorwalten menschlicher Thätigkeit ahnen lassen. Sie ist nicht die Wiederholung der Landschaft in begrenztem Raume wie die indischen Grottenanlagen, die Pagoden oder die ägyptischen Tempelbezirke mit ihrer n e b e n einander gereihten, mannigfachen Fülle von Höfen, Hallen, Alleen u. s. w., sondern trägt den Charakter des geschlossenen menschlichen Hauses ohne alle Beziehung auf die Landschaft, ohne alle Spur bewußter Nachahmung der äußeren Natur an sich. Der religiöse Cultus verlangte zwar auch hier neben dem Tempel noch andere Räumlichkeiten, und schuf ausgedehnte religiöse Tempelbezirke; doch behielt der eigentliche Tempel stets seine Selbstständigkeit und Abgeschlossenheit und stand keineswegs in einem architektonischen Verbande mit seiner Umgebung, er selbst aber muß als das geschlossene, von Säulen getragene Haus, als die Wohnung des Gottes aufgefaßt werden. Dieß ist das neue, eigenthümliche Element, welches die Griechen in die Architektur hineingelegt, wodurch sich die hellenische Baukunst von den früheren Baustylen unterscheidet. Sie mag Einzelnes mit den letzteren gemein, Anderes von ihnen übernommen haben — sowohl in der assyrischen wie in der ägyptischen Architektur lassen sich die Vorbilder für verschiedene griechische Bauglieder nachweisen — was neu, was selbstständig geschaffen ist, das ist der Gesammtausdruck des Tempels und die merkwürdig scharfe, ausschließliche Tendenz aller einzelnen Theile, zu diesem beizutragen, so daß sie für sich gar nichts sind, sondern eben nur als organische Theile gelten. Damit ist auch der lange Streit über die Abstammung der griechischen Architektur, ob sie auf griechischem Boden

entsprungen, oder von außen verpflanzt sei, geschlichtet. Geht man auf die isolirten Bauglieder zurück, so ist allerdings die Verpflanzung oder wenigstens die Priorität des Orientes außer allem Zweifel; fragt man aber nach dem Ursprunge der griechischen Architektur als eines Ganzen, so kann die Antwort nicht anders als zu Gunsten Griechenlands lauten. Sie ist in nicht geringerem Grade national und in Griechenland geschaffen, als die olympischen Götter, mögen die letzteren auch ihre äußerliche Geburtsstätte in Osten haben; Griechenland hat sich nicht von den orientalischen Einwirkungen abgeschlossen, es hat sie aber auch nicht in bloß mechanischer Weise aufgenommen, am wenigsten in der Kunst.

Als Haus, als Gotteswohnung, so sagten wir, müsse der griechische Tempel aufgefaßt werden, diesen Charakter müssen dann folgerichtig auch die Tempelglieder offenbaren. Sie sind in den Hauptzügen der verticale Säulen- und Wandbau als Dachträger und das auf diesen ruhende, gleichsam frei schwebende giebelförmige Dach. Zwischen beide schiebt sich das Gebälke ein, nach außen die Last des Daches und die stützenden Säulen vermittelnd, die Last auf die Stütze übertragend, nach innen die Decke bildend. Wir werden gleich gewahren, wie klar und einfach schön sich diese materiellen Functionen in der decorativen Form, in dem Schmucke der einzelnen Bauglieder ausdrücken, wie rein und vollendet die Säule den Gedanken des Tragens, das Dach den Gedanken des Schwebens, des Abschlusses ausspricht.

Wenn nun auch der griechische Tempel den Typus des Hauses wiederholt, so war es doch kein gewöhnliches Haus, sondern die Wohnung des Gottes. Foderte schon die Frömmigkeit, diesen besonderen Zweck in der äußeren Gestalt anzudeuten, so lag es auch sonst in dem Wesen der griechischen Anschauung, den ganzen Gedankengehalt unmittelbar in das Äußere zu übertragen, den Tempel als ideales Haus zu schaffen. Den gleichen Zug der Phantasie, der sich in der vollendeten Schönheit der Götter, in der leiblichen Idealität der Heroen, in dem Kothurn der dramatischen Helden bekundet, offenbart auch, natürlich in ihrer Weise, die griechische Architektur, auch sie läßt gleich unmittelbar und äußerlich die verschiedene, höhere Bedeutung des Gotteshauses an den Tag treten. So lange der reine griechische Geist lebte, genügten die Art und die Säge, um das gewöhnliche Haus zu zimmern, der Tempel dagegen war schon ursprünglich ein Steinbau und seit jeher darauf berechnet, gleichwie neben den plastischen und poetischen Gestalten der wirkliche Mensch als Knecht erschien, in dem Gotteshause eine ideale Hausform zu schaffen, neben welcher die gewöhnlichen Wohnungen zu bloßen Hütten herabsanken.

Wie mit der menschlichen Gestalt bei den Göttern, so war es auch mit der Hausform bei den Tempeln den Griechen vollkommener Ernst. Der Tempel war wirklich die Wohnung des Gottes, der in der inneren Cella thronte, und nicht wie die christliche Kirche eigentlich und vorzugsweise der Versammlungsort für die Gemeinde. Die gottesdienstlichen Handlungen und Opfer wurden meistentheils im Freien vor dem Tempel vollbracht, die Gemeinde blieb außen stehen und weilte in der Regel nicht im Inneren des Tempels. Als Wohnung des Gottes als bloße Umschließung der Bildsäule konnte das Innere des Tempels keine große Ausdehnung in Anspruch nehmen; und weil dem Volke die Außenseiten und nicht die inneren Räume vor das Auge traten, so waren auch jene reicher bedacht und großartiger gebildet. Der griechische Tempel ist kein Innen- sondern ein Außenbau, und wenn auch die innere Cella nicht gänzlich vernachlässigt wurde, so legten doch die Baumeister auf den äußeren Säulenbau den größten Nachdruck. Während in der mittelalterlichen Architektur der Außenbau nur als Vorbereitung auf das Innere gilt, dieses in den äußeren Formen, z. B. in der verschiedenen Höhe der Schiffe, in dem Chorabschlusse u. s. w., schon deutlich vorgebildet wird und zu einer reichen Fenster- und Portalarchitektur Veranlassung gibt; während hier alle Pracht der äußeren Architektur in dem Portalbaue, in dem E i n g a n g e zum inneren Raume sich concentrirt: erscheint bei dem griechischen Tempel die äußere Architektur ziemlich selbstständig und abgeschlossen und weit davon entfernt, als bloße Hinweisung und Vorbereitung auf das Innere zu gelten oder die Form des letzten schon außen erklingen zu machen. Die Cellawand wird gleichmäßig von dem Säulenbaue umstellt, kein mächtiger Portalbau ladet die nahende Gemeinde zum Eintreten in die kleine, wenig beleuchtet, Cella, die in der Regel eben nur Raum genug hat, das Gottesbild und die Weihgeschenke aufzunehmen, kein Säulengang leitet in das Innere, er umschließt vielmehr den Außenbau, und läßt diesen dadurch wie durch den reichen bildnerischen Schmuck am Giebel selbstgenügend erscheinen. Im Ganzen erweckt der griechische Tempel einen ähnlichen Eindruck wie ein echtes plastisches Werk, wo gleichfalls kein Zug einladet, von dem schönen Leibe hinweg nach den inneren Seelenregungen zu spähen, wo gleichfalls die äußere Gestalt selbst genügt und abgeschlossen erscheint. Aus diesem Mangel einer bedeutsamen inneren Architektur erklärt es sich weiter, warum die Griechen keinen Gewölbbau kannten, oder falls sie ihn kannten, bei dem Tempel nicht anwendeten. Das System des Bogenbaues hatte hier, wo es keine weiten inneren Räume gab, keinen Sinn und darum auch keinen Werth. Die Griechen beharrten bei der

horizontalen Decke und bei dem geradlinigen Gebälke, welches auch besser mit der Säule und der Dachform zusammenstimmte als irgend welcher Bogen.

Das eben Angeführte bedingte auch die verhältnißmäßig geringen Dimensionen der griechischen Tempel, namentlich in der Höhenerrichtung, sowie den Nothbehelf, zu welchem man griff, wenn besondere Umstände eine Erweiterung der Cella geboten. Weil der Sinn überhaupt nicht auf einen Innenbau ging, weil der äußere Säulenbau stets unverändert und unangetastet bleiben mußte, so half man sich in einem solchen Falle damit, daß man das Dach durchbrach und den mittleren Cellenraum unbedeckt ließ. Es entstand so der später zu erörternde Hypothraltempel.

Nach dieser Charakterisirung des griechischen Tempels als idealen Hauses wird die folgende Zeichnung seiner Grundgestalt und seiner Theile keine Unklarheit bieten, wobei nur bemerkt werden muß, daß die Tempelformen, die wir an den noch vorhandenen Denkmälern, an den Ruinen in Athen und sonst wo erkennen, keineswegs die ursprünglichen sind, daß auch in der griechischen Architektur dem Prachtstyle, wie er sich in der Perikleischen Zeit entwickelte, einfachere Baustyle, ein sogenannter Dürftigkeitsbau voranging, von welchem sich aber natürlich keine Monumente, ja nicht einmal deutliche und ausführliche Nachrichten erhalten haben, nicht bloß weil die gesteigerte Prachtliebe sie durch monumentale Werke ersetzte, sondern auch weil ihr Material und ihre Ausführung den Zeitstürmen nur geringen Widerstand zu bieten vermochte.

Auf einem mächtigen Unterbaue, über die von den Menschen betretene Erdoberfläche erhoben, steigt der Tempel empor, durch diesen Stufenbau, wie durch den in weitem Kreise ihn umschließenden geweihten Tempelbezirk von der gewöhnlichen Wirklichkeit isolirt, und wie glücklich bemerkt worden, auf diese Weise selbst gleichsam als Weihgeschenk den Göttern emporgehalten. Den Kern des Tempels bildet die Cella: ein längliches, flach bedecktes Viereck, mit dem Opfertische, den Schreinen für die Weihgeschenke und dem Gottesbilde im Hintergrunde. Sie stand durch eine Thüre mit der nach vorne offenen Vorhalle (Pronaos) in Verbindung. Bei größeren Bauten schloß sich auch an der Rückseite eine dem Pronaos entsprechende Halle, das Posticum an, und unmittelbar an die Cella stieß noch ein abgeschlossenes Gemach, eine Art Schatzkammer, Opisthodom genannt, so daß also, nachdem man die Plattform des Unterbaues betreten, der Weg durch den Säulenbau und die Vorhalle in die Cella und von hier in die Schatzkammer und das Posticum führte. Die einfachste und ursprüngliche Form der Säulenstellung war jene, wo die Stirnseiten die Seitenmauern vertraten und zwischen sich Säulen

faßten, was den sogenannten Tempel in antis (Voit's Denk. B. IV. T. 19) bildete. Später wurde in der Regel vor diese den Eingang zur Vorhalle bildenden Säulen zwischen Anten noch eine den Giebel tragende Säulenstellung vorgesetzt, und je nachdem diese bloß an der Vorderseite des Tempels oder an der Vorder- und Rückseite sich befand, oder den Tempel auf allen vier Seiten, eine oder zwei Säulen tief, umgab, der Tempel mit einem besonderen Namen bezeichnet. Die Tempel hießen je nach dieser verschiedenartigen Anordnung der Säulenstellungen Prostylos, Amphiprostylos, Peripteros und Dipteros; die im monumentalen Style ausgeführten der späteren Zeit waren gewöhnlich Peripteraltempel, d. h. auf allen Seiten von einer Säulenstellung umgeben. Die die Tempelhalle umschließenden Säulen sind es nun auch, welche die Decke und das Dach tragen. Auf ihnen lagert ein horizontaler Steinbalken, das Architrav oder Epistylion, welcher die einzelnen Säulen verbindet und zugleich die feste und sichere Unterlage für das Dach und die Decke abgibt. Es ruhen auf ihm die Deckenbalken, und weiter das weit herausragende, von der Mitte nach beiden Seiten schräg abfallende Dach, wodurch an beiden Fronten natürlich dreieckige Felder, Giebel entstehen, die später in der Regel reichen bildnerischen Schmuck aufnehmen.

Wir haben in diesem mit Worten umschriebenen Grund- und Aufrisse des griechischen Tempels diesen nur aus dem Gröbsten herausgehauen, bloß unförmliche Steinblöcke hier zu Cellawänden und säulenartigen Stützen, dort zu Decken- und Dachbalken zusammengefügt. Der griechische Tempel erscheint dagegen in Wirklichkeit reich geschmückt, und jedes Glied in bestimmter Weise geformt, ausgeladen, eingezogen, als Pfühl, als Platte u. s. w. Auch für den decorativen Schmuck und die einzelnen Formen gibt es in der griechischen Architektur klare und ausschließlich geltende Gesetze, an welchen der classische Charakter der hellenischen Baukunst eben so kräftig hervortritt, als an ihrem allgemeinen Ausdrucke.

Zunächst ist zu bemerken, daß im griechischen Baustyle kein einziges, auch nicht das unbedeutendste Glied vorkömmt, welches nicht auch einen constructiven Werth hätte, eine bestimmte technische Function erfüllte, dessen Unterbleiben nicht die Sicherheit des Baues gefährdete, ja geradezu die materielle Möglichkeit der Durchführung aufhöbe. Bloße Schauglieder, decorative Lückenbüßer, zwischen die nothwendigen Grundglieder eingeschoben, gibt es hier so wenig als ein Ornament, eine Form, ein Profil, welches nicht einen inneren organischen Zusammenhang mit der baulichen Function, dem technischen Zwecke des Gliedes aufwiese, nicht symbolisch dieselben andeutete. Bei einer Bauweise, die auf ästhetischen Werth,

auf Schönheit und Kunstbedeutung Anspruch macht, muß jedes einzelne Element außer seiner technischen Function auch noch eine äußere decorative Form an sich tragen. Beides fällt nun in der griechischen Architektur zusammen, die Function der Bauglieder ist kein Geheimniß, sondern offenbart sich mit vollendeter Klarheit in ihren Formen, ihren Ornamenten, und diese sind niemals willkürlich und zufällig erdacht, sondern stets mit Rücksicht auf den materiellen Zweck des Gliedes gewählt, oder wie es Bötticher in seiner Tektonik ausdrückt: „Das Princip, nach welchem die hellenische Tektonik ihre Körper bildet, ist ganz identisch mit dem Bildungsprincip der lebendigen Natur: Begriff, Wesenheit und Function jedes Körpers durch folgerechte Form zu erledigen und dabei diese Form in den Äußerlichkeiten so zu entwickeln, daß sie die Function ganz offenkundig verräth. Die Form eines Körpers ist in der hellenischen Tektonik wie in der schaffenden Natur: Verkörperung seines inneren Begriffes im Raume. Die Form erst verleiht dem baulichen Material die Eigenschaft, seine Function erfüllen zu können, und umgekehrt kann aus der Form jedes Mal die Function erkannt werden."

Und somit wären wir denn auch in der Architektur dem durchgreifenden Merkmale der griechischen Phantasie, der vollständigen Leiblichkeit ihrer Gestalten, der Abneigung gegen alles blos Innerliche, der Vorliebe, alle Gedanken vollendet und vollkommen in die Äußerlichkeit zu übertragen, so daß diese für sich selbst genügt und abgeschlossen erscheint, auf die Spur gekommen und hätten das classische Element auch in dieser Kunstgattung erkannt.

Bei dieser Wechselwirkung zwischen der Function und der decorativen Form ist natürlich wie alle phantastische Überschwänglichkeit des Zierrathes, so auch die zahllose Unendlichkeit ornamentaler Formen ausgeschlossen, auch hier nach dem bekannten Grundzuge des griechischen Geistes ein strenges Maß, eine sinnige Schranke festgehalten. So oft sich eine Function wiederholt, kommt auch ein analoges Ornament und Symbol zur Anwendung; da aber die Zahl der baulichen Functionen beschränkt ist, so kann auch die Summe der decorativen Formen nicht zur Unermeßlichkeit steigen. Daher rührt die merkwürdige Einfachheit, das Typische der griechischen Bauformen.

Die Bauglieder zerfallen technisch oder materiell in Stützen und gestützte Glieder, in Träger und Getragene, in Belastete und Freischwebende. So ist die Säule eine Stütze, das Gebälke gestützt aber gleichzeitig auch belastet, die Dachrinne aber oder Sima freischwebend. Wo der Bau kein bloßer Dürftigkeitsbau ist, werden auch Übergänge, Glieder, die zwei Functionen vermitteln, von einem Hauptgliede zum anderen

leiten, vorkommen. Für alle diese Functionen und baulichen Bestimmungen gibt es in der griechischen Architektur entsprechende decorative Formen, welche die Function des Gliedes deutlich aussprechen und so gewiß und regelmäßig, als mit dem Gedanken sein Wort, mit jener wiederkehren. So charakterisirt z. B. die unbelastete, frei endende Dachrinne, auf welche kein weiterer Druck geübt wird, welche den Bau abschließt, ein Stirnkranz, eine Reihe frei aufgerichteter Blätter; so wird weiter jedes Glied, welches gleichzeitig eine Summe unterer Glieder abschließt und von oberen gedrückt wird, also ein belasteter Saum durch überfallende Blätter — das sogenannte Kymation — decorirt. Ein solches Glied ist z. B. am Säulenkopfe bemerklich. Das Kapitäl schließt die aufwärts strebende Säule ab und nimmt unmittelbar das lastende Gebälke auf, daher die ausladende, gleichsam sich ausbauschende Form desselben und seine Verzierung durch das Kymation, welches ihm ursprünglich aufgemalt war, später in plastischer Fülle unter dem Namen des Eierstabes ausgemeißelt wurde. Die aufstrebende Säule selbst wird mit einem der Pflanzenwelt entlehnten Ornamente, mit Furchen oder Rinnen — Kanneluren — umkleidet, die dann je nach der stärkeren oder geringeren Stützkraft, welche die Säule äußern soll, flach gespannt sind und scharf zusammenstoßen, oder bei größerer Tiefe, gleichsam weniger schroff, breite Stege zwischen sich lassen. Und nirgends, wo tragende Stützen vorkommen, fehlen die Furchen. Auch dort, wo der Säulenstamm nicht unmittelbar auf den Boden anstößt, wo die Säule auf selbständiger Basis ruht, weist die letztere eine ihrer Function entsprechende Form und Decoration auf: deutlich versinnlicht die in der Mitte eingezogene, unten hervortretende Linie des Trachilus das Ablaufen der Säule, den Übergang zum festen Boden, und der nach unten gerichtete Blätter- und Palmettenschmuck läßt diese Bedeutung noch kräftiger hervortreten. Es hieße der Natur des Steines widersprechen, wären diese Palmetten, diese aufgerichteten oder überfallenden Blätter mit ihm unmittelbar verwachsen, unzertrennlich von ihm dargestellt. Sie sind und bleiben dem massiven Kerne nur äußerlich angeheftet, mag auch auf der andern Seite ihre Beziehung zur Function des betreffenden Gliedes noch so innig gedacht sein. Auch für die Versinnlichung dieses Verhältnisses ist durch die sogenannten Heftbänder, die sich dem symbolischen Ornamente anschließen, gesorgt. Den Schmuckbändern, wie sie die die griechischen Frauen um die Arm- und Fußknöchel führten, entlehnte Perlschnüre oder Astragale sind den Kymatien und Anthemien verknüpft, mächtige, bald flache, bald geflochtene Gurten — Toren — verbinden das Kapitäl und den Säulenfuß mit dem Stamme, das bekannte Mäanderband, ein den Wollwirkern abgelerntes Ornament,

umfaßt wie ein Teppichsaum die schwebenden Sternfelder, welche in die Balken der Decke eingelassen sind.

Bilden diese Heftbänder eine decorative Verknüpfung der einzelnen Glieder, so gibt es auch andere, welche dieselbe in mehr organischer Weise bewerkstelligen, das eine Glied mit dem anderen Mitteltönen ähnlich vermitteln, aaf das kommende vorbereiten und, noch ehe es mit voller Kraft eintritt, seine Form andeuten. Auf das Kapitäl wird z. B. eine viereckige Platte, ein Abakus in der Kunstsprache genannt, aufgesetzt, dessen Form ganz deutlich das folgende Gebälke anklingen läßt, oder es sind, um das Freischwebende des Dachsaumes vorzubilden, an der unteren Fläche des nächstunteren, weit hervorspringenden Gliedes, Geison genannt, kleine bommelige Körper oder Tropfen angebracht, und auch diese schon weiter unten am Gebälke durch ein analoges Glied, die Tropfenregula des Architraves angedeutet.

So greift denn mit merkwürdig strenger Folgerichtigkeit ein und dasselbe Gesetz durch alle Bauformen und offenbart sich auch hier in der zurücktretenden Selbständigkeit der einzelnen Glieder, in dem unmittelbaren Zusammenstimmen aller zum klaren, ungetrübten Ausdrucke des allgemeinen Wesens, das der Tempel an sich trägt, in der kräftigen Herrschaft des letzteren über alle einzelnen Formen und Glieder, der Geist, der über allen Erscheinungen des griechischen Lebens waltet. Kein müssiger Reichthum wuchert an den einzelnen Gliedern empor, die Beziehungen zum Gesammtbau verdeckend, oder die Bestimmung, daß es ein bloßes G l i e d und nichts Ganzes sei, verbergend, kein Schmuck ist so blendend, daß wir darüber den Zusammenhang vergäßen, und das Auge gedrängt würde, statt das Ganze klar zu überblicken, bei dem Einzelnen zu verweilen. Im Gegentheil: es gibt kein Glied, welches nicht seine statische Berechtigung hätte, kein Ornament, das sich von dem Kerne loslöste und für sich in malerischem Spiele ergötzte; jedes Glied ist an das andere, das Ornament, die decorative Form an den Kern gebunden, aus aller Mannigfaltigkeit die Einheit der Idee klar und kräftig strahlend. Die Bauglieder haben kein Einzelleben; sie leben nur im Zusammenhange mit dem Ganzen. Es ist daher mehr als spielender Vergleich, es ist Wahrheit, und trifft das innerste Wesen des griechischen Tempelbaues, wenn wir behaupten, im Angesichte dieser Bauten treten unwillkürlich die griechischen Menschen, die so ganz und gar im Bürger aufgehen und ihr Dasein unmittelbar an den Staat geknüpft haben, die Helden der griechischen Tragödie, so weit entfernt von individueller Leidenschaft, so allgemein und streng gemessen in ihrem Wesen, vor die Erinnerung; es ist weiter kein hinkendes Gleichniß, wenn wir den Cha-

rakter der griechischen Architektur als einen plastischen bezeichnen. Die Ruhe, die verhältnißmäßige Abgeschlossenheit, das Verwehren dem einzelnen Theile, für sich zu glänzen, die Allgemeinheit seiner Bildung, die stete Rücksicht auf das Ganze, dem sich alles unterordnet, das vollständige Heraustreten des Inneren in das Äußere, so daß dieses für sich befriedigt und alle weitere Sehnsucht nach dem Inneren und Höheren abschneidet, diese Eigenschaften eines jeden vollendeten plastischen Werkes offenbart auch die griechische Architektur, und wird sie uns noch deutlicher offenbaren, wenn wir den Organismus der einzelnen Baustyle erkannt haben.

Wunderbar oder auch nur schwer begreiflich wird diese Verwandtschaft Keinem dünken, welcher erwägt, daß die Plastik im Vordergrunde des griechischen Kunstlebens steht. Und sie steht in dem Vordergrunde, mag man auch sonst von dem gewöhnlichen Vorurtheile abgekommen sein, welches die Malerei der Griechen zu einer unbedeutenden und untergeordneten Stellung verdammte. Wir haben im Oriente bereits eine selbständige und anziehende Form der Architektur gefunden und konnten nicht umhin, bei aller Fremdartigkeit der Linienführung und der Stylgesetze, das Großartige der orientalischen Bauten anzuerkennen; für die Plastik jedoch bricht der Tag erst in der griechischen Welt an. Der Grund liegt einfach in der Menschlichkeit aller Verhältnisse, in dem Hervorbrechen der Anschauung menschlicher Macht und Größe, in dem freudigen, unbefangenen Genusse des Lebens. Um zu begreifen, wie innig befreundet die plastische Schönheit dem griechischen Volksbewußtsein lag, braucht man nur die Stelle bei Plutarch nachzulesen, wo er Perikles schildert, daß der Ernst seines Gesichtes in kein weibliches Lächeln zerflossen, sein Gang gelassen, der Umwurf seines Mantels bei keiner Bewegung in der Rede in Verwirrung zu bringen und die Modulation der Stimme in ihrem Gleichmaße nicht zu stören gewesen ei. Oder man braucht nur an den Kothurn und die Maske in der Tragödie, an das gemessene Wesen des Chores zurückzudenken, um einzusehen, wie auch die Poesie den Ausdruck des Plastischen athmete und gerade zur Sculptur die größte innere Verwandtschaft zeigt, vom Götterkreise gar nicht zu reden, dessen Charakter ewiger Heiterkeit und glücklicher Schmerzlosigkeit so dringend zur plastischen Verkörperung aufforderte. Überhaupt ist die Plastik ihrer ganzen Natur nach die ältere Schwester der Malerei, und die Welt muß viel erfahren und viel erduldet haben und die Menschheit vom unmittelbaren Naturgenusse schon weit abgekommen sein, daß sie nun von allen Künsten die Malerei in den Vordergrund stellt, die Schönheit, statt im einfachen Wohllaute der äußeren Formen, in dem

charaktervollen Ausdrucke innerer Bewegungen sucht, den Schmerz, die Sehnsucht, die individuelle Leidenschaft zum Gegenstande der Verklärung macht, und mit Bewußtsein dem befreundeten Wesen in der Natur nachspähet. Zeiten, die noch nicht den Schmerzensschrei der Verzweiflung kennen, noch nicht den ganzen Lebensinhalt als Täuschung fühlen, sehen noch Alles wie das kleine durch keine Skeptik durchirrte Kind körperlich.

Wie sehr die ganze Umgebung die plastischen Studien des griechischen Künstlers förderte und sein Auge für das Erfassen reiner Formen übte, ist vielfach erörtert und anschaulich gemacht worden. Auf jedem Schritte und Tritte trat ihm, wie dem mittelalterlichen Künstler das Malerische, das Plastische entgegen. Klar und scharf lösen sich die Linien der südlichen Landschaft ab, kräftig, edel und harmonisch sind schon von Natur die Menschen gebildet. Die Kleidung zeigt nicht Stoffpracht und Farbenschimmer, sie ist noch wörtlich die freie, gefügige Hülle des Körpers, läßt seine Formen deutlich heraustreten, sich in schönem Faltenwurfe zurechtlegen. Die Köpfe zeigen wegen der Allen gemeinsamen politischen Beschäftigung eine gewisse Verwandtschaft, einen allgemeinen Charakter, sie sind noch nicht in unzählige, zufällige Physiognomien zerfahren, denen allen die Spuren einseitigen Sinnens nach mühevollem Erwerbe ankleben. Bei den öffentlichen Spielen und Festen war es wieder die Schönheit, die Gewandtheit des Körpers, welche zunächst das Auge traf, ja selbst im Kampfe konnte und mußte jener noch seine Kraft, sein ideales Wesen entfalten. Freilich wirkte allmälig die Kunst auf das Leben zurück und lehrte das Volk auch im wirklichen Leben plastisch fühlen und die Formenschönheit bewundern, ursprünglich aber mußte schon diese auf die Phantasie kräftigend und belebend einwirken, und dem Künstler die Hand führen. Immer und ewig findet die Kunst in der Wirklichkeit wenn nicht das Vorbild, doch das Weckmittel, die beste, die einzig bildende Schule.

Den Kreis und die Grenzen der plastischen Kunst bestimmt zunächst das Material. Außer dem Thone und dem Holze, die wohl das älteste Material sind, und von welchen besonders das letztere für die Cultusbilder, die Tempelstatuen die längste Zeit im Gebrauche blieb, und dem aus Holz, Elfenbein und Goldblech combinirten Materiale kommen das Erz und der Marmor vorzugsweise in Betracht. Als Material für die plastische Kunst weisen beide die Darstellung innerer Affecte, die höchstens im Auge, in fast unmerklichen bloß vom Maler wiederzugebenden Bewegungen an die Oberfläche treten, zurück; — Silanion's erblassende Jokaste und Aristonidas' erröthender Athamas, durch Mischung des Erzes mit Silber und Eisen so geschaffen, sind unbedingt als Verirrungen des

Geschmackes anzusehen; innerhalb dieser gemeinsamen Schranken gibt es dann aber noch besondere Kreise, in welchen sich das eine oder das andere Material mit größerer Vorliebe und auch größerem Geschicke bewegt. Mit Recht hat bereits Feuerbach die Nothwendigkeit für den Erzgießer angedeutet, alle Formen stärker zu markiren, weil „die dunkle Farbe des Erzes das freie Erscheinen des Details verhindert," und gleichzeitig den Vortheil des Erzes für die genaueste Durchbildung der Einzelheiten hervorgehoben. Diese Eigenthümlichkeit macht die Gußwerke naturalistischer, besonders Ringer und Kämpfer, Scenen heftiger Bewegung zum passendsten Gegenstade für den Erzguß, während in dem weichen, milden Marmor die Idealität zarter, weiblicher, anmuthig jugendlicher Formen den reinsten und schönsten Ausdruck gewinnt. Vollends jene oben erwähnten Chrysoelephantinen — über den Holzkern wurde Goldblech geschlagen, die nackten Theile aus Elfenbein gebildet — mußten sich auf die Darstellung ruhiger Größe, erhabener Pracht beschränken.

Ungleich wichtiger und durchgreifender sind die Schranken und Gesetze, welche aus dem Wesen der Plastik, aus der runden, körperlichen Darstellung der Gestalten selbst entspringen. Mag die einzelne Statue nackt oder bekleidet sein, niemals zehrt der Kopf auf Kosten des Rumpfes allen Ausdruck und alle Bedeutung auf. Die Farbe fehlt dem Bildhauer, um durch die Empfindung, die sich im Kopfe ausspricht und durch das Auge leuchtet, an den Beschauer mit Recht die Forderung stellen zu können, darüber alles Übrige minder zu beachten, und der Rumpf selbst macht hier in seiner vollen Leiblichkeit allerdings ganz andere Ansprüche als in der Malerei, die ihn mit Schatten bedeckt, oder sonst noch Mittel besitzt, ihn zurücktreten zu lassen. Ist ja doch die eigentliche farbenschimmernde, stoffglänzende, malerische Kleidung in der Regel für die freie Entfaltung der Formen und Linien des Leibes ungleich weniger günstig als das faltenreiche plastische Gewand. Die Nothwendigkeit des Gleichmaßes im Ausdrucke des Kopfes und des Rumpfes bedingt dann die Gegenstände der Darstellung, die vorzugsweise aus dem äußerlichen Leben genommen werden und verhältnißmäßig eine größere Ruhe, eine geringere innere Bewegtheit athmen, oder um Kunstausdrücke zu gebrauchen, allgemeine Situationen und nicht eine besondere Handlung bilden. Natürlich ist dieses Gesetz nicht wörtlich bindend, und dem Künstler nach rechts und links ein weiter Spielraum frei, am wenigsten war die früher beliebte Kunstregel absoluter Ruhe und Unbewegtheit jemals bei den Griechen giltig. Als der sagenhafte Dädalus den Bildsäulen die geschlossenen Beine geöffnet und die Götter schreiten gelehrt,

wurde die Plastik erst wahrhaft zur Kunst. Dennoch ist es nicht abzustreiten, daß die äußere Bewegtheit der Plastik näher liegt, als die alles überströmende innere Bewegung, und Darstellung des ruhig majestätischen oder behaglichen Daseins zu den schönsten und auch vollendet gelösten Aufgaben der Plastik gehört. Die Leidenschaft ist nicht ausgeschlossen, aber sie muß sich vollkommen äußerlich geben lassen und zu ihrem Ausdrucke der Arme und Beine und der Brustmuskel nicht weniger bedürfen als des Kopfes. Daher rührt die Vorliebe für Ring- und Kampfscenen, aber auch hier, wenn der Ernst des Kampfes auf die maßlose Wuth innerer Leidenschaft schließen ließ, fand es die Plastik vortheilhafter, von ihrem herrlichsten Eigenthume, dem griechischen Profile, abzulassen, und auf eine porträtartige Kopfbildung einzugehen. Denn das griechische Profil mit seiner harmonischen Ausgeglichenheit aller Linien eignet sich schlecht für die Darstellung individueller Affecte — dieß hat die antikisirende Malerei des vorigen Jahrhundertes sattsam erhärtet — ist aber gerade wegen seiner Allgemeinheit, wegen dieses Zurücktretens alles zufälligen, besonderen Ausdruckes für die Plastik unschätzbar, ja geradezu unentbehrlich. Auch der Umstand, daß die einzelne Statue in sich ihre Grenze und ihren Mittelpunkt hat, für sich genügen muß, keinen Wunsch nach Ergänzung im Zuschauer erwecken darf, macht es begreiflich, daß der plastische Kreis mehr allgemeine Zustände als besondere Thaten schildert. Die Scheidelinie läßt sich nicht bestimmt abstecken, doch hätte der Apoll vom Belvedere in der Blüthezeit griechischer Kunst schwerlich einen Bildhauer gefunden. Damit hängt die geringe Empfänglichkeit der griechischen Plastik für reale Geschichte, ihre stetige Neigung, im Gebiete der Mythe zu verweilen, ihr idealer Charakter zusammen. Es ist auf der einen Seite natürlich, daß die Götter und Heroen sich durch die schönsten und reinsten Körperformen auszeichnen und auf sie aller Schmuck der Phantasie übertragen wird, es wird aber auf der anderen Seite auch nur bei den Göttern und Helden und nicht bei den Werketagsmenschen, dieses Maßhalten im Affecte, dieser Ausdruck innerer Sicherheit, dieses selige, ungetrübte Dasein begreiflich. Diese Nothwendigkeit des unmittelbaren Zusammenstimmens aller leiblichen Glieder und Formen führte auch zur Schöpfung selbständiger Typen für die einzelnen Charaktere, namentlich zur Ausbildung des Satyrkreises und der bekannten, aus Thier und Mensch zusammengesetzten Vertreter roher gewaltiger Natürlichkeit. Dadurch daß sich der Ausdruck gleichmäßig über die ganze leibliche Oberfläche vertheilt, der Charakter durch alle Glieder sich fortsetzt, verliert jedes Einzelne das Scharfe und Gewaltsame und beharrt bei der plastischen Allgemeinheit. So reichen

sich die Stylgesetze der Sculptur und der gestaltenbildende Sinn der Griechen überall die Hand, und entsteht jener vollendete Einklang zwischen dem antiken Leben und der antiken Kunst, welchen nur die historische Betrachtung unbefangen und wahr entwickeln, die Ästhetik stets nur im matten Nachbilde in feste Regeln umgießen kann.

Ein ungleich größerer Spielraum eröffnet sich dem Künstler, eine viel freiere Bewegung ist ihm gegönnt, wenn ihm die Aufgabe wird, die einzelnen Gestalten zur Gruppe zu vereinigen. Ohne die Schranken der Plastik gewaltsam zu brechen, ohne zu vergessen, daß die volle runde Erscheinung der Gestalten ein gewisses Maß des Ausdruckes gebietet, weiß er dennoch der Darstellung einen größeren Umfang, der Handlung eine regere Bewegung und tiefere dramatische Kraft zu verleihen. In so vielen Gestalten ausgesprochen kann der Gedanke allerdings individueller werden, die allgemeine Situation zur besonderen Handlung sich verdichten. Die im Monologe gesprochene Rede muß geschlossen sein, in einen Dialog gegliedert darf, ja soll sie sogar in Gegensätze auseinandertreten, welche sich dann schon im Zusammenhange ergänzen und einigen. So treffen wir denn auch die einzelnen Gestalten der Giebelgruppen großartig bewegt und erregt, für sich unselbständig und nach außen erschlossen, und zwar gewahren wir dieß bei Phidias noch nicht so kräftig ausgesprochen, als in der folgenden Zeit, wo bekanntlich in allen Richtungen des Lebens und der Bildung die knappe Form für die Freiheit des Individuums sich ausdehnte, auch in der Wissenschaft und in der Poesie das enge Maß, welches die antike Anschauung der ungebundenen Bewegung des Einzelnen gönnte, gelöst wurde. Die Niobidengruppe ist das glänzendste Denkmal höchster dramatischer Kraft und dennoch plastischer Reinheit. Von da bis zur unauflöslich in einander verschlungenen, gewaltsam leidenschaftlichen Laokongruppe ist wieder ein weiter Schritt, welchem bereits der Verfall des plastischen Sinnes vorangeht.

Noch größer ist die Freiheit des Künstlers, noch reicher der Kreis des Darstellbaren, noch weiter die Schranken des Styles zurückgestellt in dem an den Hintergrund gebundenen, nur halb erhabenen, an der Fläche haftenden R e l i e f. Hier ist es der flache Hintergrund, welcher die einzelnen Gestalten unmittelbar verbindet, in eine stetige Wechselwirkung bringt. Je kräftiger aber die letztere, desto individueller, lebendiger kann die Charakteristik werden, desto reicher der Ausdruck, desto mannigfacher die Züge, welche die Handlung verdeutlichen und in ihre Momente auflösen. — Freilich gibt es auch hier kein Hintereinander der Gestalten, sondern ein bloßes Nebeneinander, keinen malerischen Vorder- und Hintergrund, sondern plastische Figuren-

reihen. Das Halberhabene der Arbeit führt unwillkürlich zur Profildarstellung mit ihren festen, ununterbrochenen, gleichmäßigen Linien, der Mangel eines Hintergrundes zur bloßen Andeutung der Umgebung, zumeist durch Personification. Festliche Aufzüge oder sonst im Fortschreiten der Bewegung gedachte Züge, Kampfscenen sind natürliche Lieblingsstoffe. Aber auch hier sind die Schranken wenig fühlbar, da die Anschauungen des Volkes, das ungleich regere äußere Leben, die Vorliebe, die Vorgänge in der Natur in menschlicher Form zu denken, die ganze räumliche Umgebung in der religiösen Phantasie in formverwandten Wesen zu schauen, mit diesen Stylgesetzen des Reliefs in merkwürdiger Weise übereinstimmen.

Wenn wir von der Malerei der Alten sprechen, reden wir eigentlich wie der Blinde von der Farbe. Von all den Prachtwerken griechischer Malerkunst, welche die Zeitgenossen begeisterten und bei den Nachkommen die größte Bewunderung erregten, von den historischen Bildern Polygnots, die „die Menschen besser darstellten als sie in Wirklichkeit sind," also erhaben stylisirt, von den mit der Natur in Wahrheit wetteifernden Gemälden des Zeuxis und Parrhasius, von dem Wunderwerke des Apelles, der Venus Anadyomene, ist nichts auf unsere Zeit gekommen. Wir müssen unsere Kenntniß der griechischen Malerei aus matten Beschreibungen, mageren Notizen der Touristen des Alterthumes schöpfen und uns dann die vergebliche Mühe geben, die schmückenden Beiwörter, womit sie die einzelnen Meister kennzeichnen, die Charis des Apelles, die sittliche Würde des Polygnot, die Gedankenfülle des Timanthes in Fleisch und Blut zu verwandeln, abstracte Beschreibungen uns anschaulich zu machen. Nicht einmal über die bei den Griechen übliche Technik ist vollkommenes Licht verbreitet. Wir wissen wohl, daß die Malerei mit einfärbigen Umrißzeichnungen begann, später zur Anwendung von vier Hauptfarben: Weiß, Gelb, Roth und Schwarz (?) schritt und allmälig so die Farbenscala sich erweiterte, wir wissen, daß man sowohl auf Tafeln — und es erwarb die Tafelmalerei nach Plinius' Zeugniß besonderen Ruhm — wie auf der Wand malte, zuerst Leim oder Gummi als Bindemittel benützte, um die Zeit des peloponnesischen Krieges, wo es eine größere Farbenwirkung zu erreichen galt, zum Wachse griff, dieses farbig auf die Wand auftrug und dann mit glühenden Stiften vertrieb und mit dem Grunde verschmolz: es ist uns aber weder die Technik dieser enkaustischen Malerei klar bekannt, noch auch deutlich, wie sehr oder wie wenig wörtlich wir die Tetrachromie, die Anwendung der vier Hauptfarben zu nehmen haben. Das Verzeichniß derselben schließt das Blau aus, welches doch den Griechen zeitlich bekannt war, auch begreifen wir

nicht, wie bei dieser beschränkten Technik die gerühmte Illusion erreicht werden konnte.

Man kann uns auf die Anschauungen verweisen, welche die zahllosen Vasenbilder, die pompejanischen Wandgemälde, die Mosaikarbeiten von der griechischen Malweise bieten. Alle diese Werke haben ihren großen Werth. Die Vasenbilder geben uns eine Art Encyclopädie der gangbarsten Stoffe, die Wandgemälde versinnlichen uns die antike Decorationsweise, den Mosaikbildern entlehnen wir die Anschauung der großartigsten Compositionen, welche wir aus dem Alterthume besitzen. Doch wehrt gar manches Bedenken den unmittelbaren Schluß von diesen Werken auf die antike Malweise überhaupt. Die gemalten Thongefäße sind allerdings nicht an ihrem gegenwärtigen Fundorte erzeugt worden; wenn auch in Italien, in Nola, zu Volci u. s. w. ausgegraben, sind sie doch griechischen, namentlich attischen Ursprungs, ein beliebter Ausfuhrartikel nach dem Westen. Sie sind weiter bei aller fabriksartigen Erzeugung unter einander verschieden genug, um mehre Entwicklungsstufen der Kunst zu vertreten: schweren gedrückten Formen mit dunkeln Figuren auf matt hellgelbem Grunde folgen bei schlankeren Formen schwarze Figuren auf rothem, endlich rothe, besser modellirte Figuren auf schwarzem Grunde; auch die Gegenstände der Darstellung wechseln und lassen eine wandelnde Vorliebe für bestimmte Stoffkreise vermuthen. Dennoch geben sie nur ein mattes Bild der Eigenthümlichkeit der griechischen Malerei. Nicht selten bloße Copien, Skizzen nach Originalgemälden, in der Regel handwerksmäßig gearbeitet sind sie doch nur gleichsam Abbreviaturen der eigentlichen Kunstwerke, unschätzbar für die Erkenntniß der Kunstmythologie, die schlagendsten Beweise von der Durchdringung des feinsten Formensinns in allen Kreisen des griechischen Volkes, aber schon wegen ihrer Einfärbigkeit unfähig, den Zustand der griechischen Malerei zu versinnlichen. Von ihnen auf die griechischen Maler zu schließen, hieße nach Lithographien die raphaelischen Fresken beurtheilen und abschätzen. Ähnlich verhält es sich auch mit den pompejanischen Wandgemälden.

Wir haben besonders durch Hettner dankenswerthe Aufschlüsse über ihren ästhetischen Charakter erhalten. Die bei vielen Gemälden bemerkte Vernachlässigung aller Localfarbe, ihre fremdartige Färbung in naturwidrigen Tönen gründet sich nicht auf die Unzulänglichkeit der griechischen Malmittel, berechtigt uns keineswegs zum Vorwurfe eines rohen Auges, sondern beruht auf richtigem Takte und dem klaren Verständnisse des Unterschiedes, welcher zwischen der Decorationsmalerei und selbständigen Gemälden waltet. Die erstere soll nicht das Auge fest und dauernd auf sich haften lassen, sie bleibt die anspruchslose, heiter stimmende Umge=

bung, der freundliche Hintergrund, der nur anregt, und nicht die Anschauungen bestimmt. Darum verliert sie sich mit Recht so gern in spielende Formen und Linien, und sieht mehr darauf, daß ihr allgemeiner Eindruck gewinnend und ansprechend sei, als daß die Einzelheiten durch Wahrheit und Lebendigkeit gefallen. Sie stellt Tempel auf Kandelaber, läßt aus Blumen Figuren hervorgehen, verwandelt Giebel in Laubwerk und Säulen in Rohrhalme. Die echte Decorationsmalerei, namentlich ihr Gipfelpunkt — die Arabeske — ist gegenstandslos und desto vollendeter, je größer ihr Linienreichthum, je verlockender für den Beschauer die Gelegenheit, den Sinn frei schweifen zu lassen, sich in der Anschauung reizender Linienfülle zu verlieren. Dem gleichen Motiv entspringt auch die scheinbar so fremdartige Färbung vieler Wandgemälde. An die Stelle der Farbenwahrheit tritt die allgemeine Farbenharmonie, indem sich der Ton des Hintergrundes in den Gestalten fortsetzt und hier theils unmittelbar verwandte, theils ergänzende Farben hervorruft, z. B. bei grünem Hintergrunde erscheinen die Gewänder gleichfalls grün, die nackten Theile, die Waffen roth, bei rothem Hintergrunde ist wieder nur ein verwandtes Roth oder das ergänzende Grün berechtigt, und naturwahre Farbentöne nur dann gestattet, wenn sie mit der allgemein herrschenden Farbenstimmung im Einklange stehen. So bewunderungswürdig uns auch diese Malweise erscheint, so vollendet sie für den bloß decorativen Zweck paßt, eben als bloße Decoration steht sie selbständigen Gemälden viel zu fern, als daß wir die letztern aus jener erklären könnten. Und bei den Mosaikarbeiten verwehrt schon das ungefügige harte Material die Rückschlüsse auf die Beschaffenheit ihrer enkaustischen und Tempeen-Vorbilder. Gerade über das eigentlich Malerische lassen sie uns im Dunkeln, während Compositionsweise, Gruppirung u. s. w. auch aus anderen Quellen uns bekannt sind. Über diese belehrt am klarsten die vielfach citirte Stelle bei Quinctilian, daß die einzelnen Gestalten stets so angeordnet waren, daß die Schatten der einen nicht auf die anderen fielen. Dieß und die bekannte Naturanschauung der Griechen, welche die landschaftliche Schönheit vor der allumfassenden Bedeutung des menschlichen Wesens weit zurücktreten ließ, rechtfertigen die Behauptung, daß auch die Malerei der Griechen vorzugsweise einen zeichnenden plastischen Charakter an sich trug, mehr durch die Linienschönheit als durch das Colorit sich hervorthat und von der Farbenwirkung der modernen Malerei weit entfernt war, welches schon die mangelnde Kenntniß der Luftperspective, der an plastischen Formen gesättigte Sinn des Volkes verhinderte.

Über die historische Stellung der griechischen Malerei bietet die Zeitbestimmung ihrer Blüthe und die Künstlergeschichte eine nicht geringe Aufklärung. Die Malerei tritt später in den Vordergrund als die Plastik, besitzt niemals die religiöse Bedeutung, welche der letzteren eigen ist und führt ihre Blüthe noch eine lange Zeit fort, nachdem die anderen Kunstgattungen ihre Entwicklung schon lange vollendet haben und nur noch ein äußeres Leben führen. Der größte Maler der Griechen, Apelles, lebte im Zeitalter Alexanders des Großen. Und die schöpferische Kraft hält in der antiken Malerei so lange nach, daß selbst in der Römerzeit noch neue Stoffe und Malweisen erfunden werden, wo doch die Sculptur sich fast ausschließlich von Nachbildungen nährt. Offenbart sich schon dadurch eine gelockerte Beziehung zur echten antiken Anschauung, so wird dieß durch einzelne Züge aus der Künstlergeschichte noch mehr bestätigt. Die griechischen Maler sind die Sophisten in der Künstlerwelt, auf ihre individuelle Begabung pochend, ihre formelle Gewandtheit wie Virtuosen zur Schau tragend, interessante Persönlichkeiten, doch weit entfernt von dem Frömmigkeitscharakter, von der Einfalt ihrer anderen Kunstgenossen. Da lesen wir von Zeuxis, der die Vögel, von Parrhasius, der den Nebenbuhler selbst überlistet, von Apelles, der selbst die feinsten Umrißlinien noch theilt, von Thierbildern, die in lebendigen Thieren die heftigsten Triebe erregten, was nebenbei gesagt, bei den letzteren einen schlechten Geruch voraussetzt, — kurz von Klopffechterei aller Art, wie sie sonst nur unter den Sophisten heimisch war. Dieß Alles berechtigt uns wohl, die griechische Malerei als die Kunst der Aufklärung zu bezeichnen, die vorzugsweise der verweltlichten Phantasie zum Ausdrucke dient und die Auflösung der antiken Anschauungsweise vorbereitet.

Haben die vorangehenden Bemerkungen dazu gedient, die innere Einheit aller Künste bei den Griechen zu beweisen, so mag auch noch hier der äußeren Einheit erwähnt werden, welche besonders in der Polychromie, in der Anwendung der Farbe bei Bauten und Sculpturen sich kundgab. Durch die farblosen Nachbilder irregeführt, welche zuerst unsere Kenntniß von der antiken Kunst bereicherten, wollten viele Forscher den Gebrauch des farbigen Schmuckes am Tempel und an der Bildsäule bestreiten, und hätten am liebsten den Griechen die matte, todte Gypsfarbe zugesprochen, während wieder Andere für die Anwendung der Farbe kein Maß kannten und ihre Unterordnung unter die architektonische Gliederung und die plastische Form vergaßen. Gegenwärtig neigt sich der lange und heftig geführte Streit seinem Ende entgegen. Neuere Forschungen haben dargethan, daß die meisten decorativen Formen der einzelnen Bauglieder, das Kymation, der Mäander, der Torus u. s. w.

ursprünglich aufgemalt waren und erst später körperlich ausgemeißelt wurden, daß das Giebelfeld und die kleinen Metopenfelder im dorischen Friese einen blauen Grund besaßen, blau mit goldenen Sternen die Kassetten der Decke strahlten, und bei geringerem Baumateriale, wie z. B. Tuffstein, ein vollständiges System der Bemalung eintrat. Bei Marmortempeln, meint Hettner, blieb die äußere Cellawand und Säule unbemalt, doch will auch hier der eifrigste Vertreter der Polychromie, Semper, die Farbe nicht ausgeschlossen wissen und versichert, daß auch die Marmortempel nicht blaßgelb oder weiß — ihr natürlicher Farbenton — waren, nicht allein durch feine Politur glänzten, sondern „in gesättigter Farbenfülle prangten, unter dem röthlichen glasartigen Überzuge die Weiße und das Krystall des Steines durchschimmern ließen", wobei er sich auf chemische Untersuchungen und einen bekannten Orakelspruch beruft.

Nicht weniger reich und folgerichtig durchgeführt war die Polychromie bei statuarischen Werken, nicht nur bei den puppenartig geschmückten Tempelbildern, wo sich dieß von selbst versteht, sondern auch bei den reinen Kunstwerken, nur daß hier die Farbe lediglich zur Erhöhung der Lebendigkeit, keineswegs aber zur treueren Nachahmung der Natur diente. Die Chrysoelephantinen offenbaren schon wegen ihrer stofflichen Zusammensetzung einen verschiedenen Farbenton der einzelnen Glieder, bei Marmorwerken wurde zunächst die ganze Oberfläche durch einen gelblichen Wachsüberzug lebendiger gefärbt, dann die Gewänder entweder ganz oder doch wenigstens ihre Säume bemalt, Schilde und Waffen von Metall gearbeitet. Selbst Haare und Lippen entzogen sich nicht dieser Behandlung, und das Auge mußte sich öfter einen Stern von Edelstein gefallen lassen.

Noch ungleich mehr als die Polychromie der Tempel, die ja bekanntlich auch in der mittelalterlichen Architektur üblich war, widerstrebt der Gebrauch der Farbe in der Plastik unserem Schönheitssinne, und wenn in allem übrigen, in diesem einen Punkte mögen wir die Griechen keineswegs als Meister anerkennen, und thun uns sogar auf diese Restauration der plastischen Reinheit viel zu Gute. In Wahrheit ist es jedoch die größere Entfremdung von plastischen Anschauungen, die geringere Lebendigkeit der Sculptur, die uns die Farbe hier verschmähen macht. Wäre die Malerei in neueren Zeiten so sehr in den Hintergrund gerückt, wie sie es in der Blüthezeit der griechischen Plastik war, wir würden gewiß die Ausdrucksmittel der Sculptur nicht so ängstlich abwägen und weniger strenge, was der Plastik und was der Malerei gebührt, scheiden. Der vorwaltende Gebrauch der Malerei ist es, welcher uns an der Sculptur gerade den Contrast, die größere Allgemeinheit in der Bildung

und im Ausdrucke schätzen läßt und den Gebrauch der Farbe hier verwehrt. Damit stimmt auch überein, daß die Polychromie in späteren Perioden der griechischen Kunst sich verlor, und als der plastische Sinn schwächer und das Streben nach dem Malerischen stärker wurde, die Bildsäulen ungefärbt blieben.

Es gilt nun, die in diesem Briefe in allgemeinen Umrissen entworfenen Betrachtungen auch geschichtlich zu entwickeln.

Siebenzehnter Brief.

Griechenland. Die griechischen Baustyle. Die historischen Perioden der classischen Architektur.

Die bekannte Erscheinung im griechischen Leben, daß die Stammeseigenheiten bei aller Kraft des Nationalbewußtseins unverkümmert bleiben, sich frei entwickeln und die nationale Einheit den Angehörigen der einzelnen Staaten und Landschaften als allgemeines ideales Band vorschwebt, wiederholt sich auch in der Architektur. Es gibt keinen unmittelbaren hellenischen Baustyl. Die beiden wichtigsten Stämme, die Dorier und die Jonier, haben jeder selbständig und unabhängig einer bestimmten Bauweise das Dasein gegeben, die dorische und die ionische Bauordnung geschaffen, in deren gemeinsamen Grundzügen erst gleichsam in ihrer Idee das hellenische Wesen sich kundgibt. Beiden ist der vollendete Ausdruck „der inneren Function eines jeden Structurtheiles in der Kunstform, die organische Verbindung aller Bauglieder zu einem Ganzen" gemeinsam, und dieß bildet den hellenischen Stempel, in der Wirklichkeit stehen aber beide Style vollkommen gesondert und selbständig da. Es bedarf kaum einer neuen Erwähnung, daß sich in den einzelnen Stylen der betreffende Stammcharakter ausspricht. Die Gedrungenheit, Geschlossenheit und unbedingte Hingabe aller Einzelnen an den allgemeinen Staat im dorischen Geiste findet wie in der Poesie und Musik, so auch in der Architektur ihren symbolischen Ausdruck. Kein Glied der dorischen Ordnung, sagt Bötticher, dessen Urtheil in Allem, was die griechische Tektonik betrifft, maßgebend ist, kann frei und selbständig für sich existiren, es ist jedes örtlich gebunden und nur ein integrirender Theil des Gesammten. Damit hängt die frühzeitige Entwicklung und die spätere Sprödigkeit des dorischen Styles zusammen. Der ionische Styl dagegen

offenbart, ganz analog mit dem ionischen Leben an der See, eine größere Ungebundenheit und freiere Bewegung der einzelnen Glieder. Sie hängen nicht so knapp zusammen wie im dorischen Style, und sind auch nicht so enge verbunden, die Abschnitte zahlreicher, die Beziehungen auf das Ganze seltener. Man denke an den isolirten Säulenfuß im ionischen Style, an das ionische Kapitäl und den durchlaufenden Fries, und vergleiche damit die unmittelbar auf dem Boden fußende dorische Säule und die streng constructive Gestalt des dorischen Frieses, der mit seinen kleinen Pfeilern oder Triglyphen die Last des Oberbaues auffängt und auf die mächtigen Säulen leitet u. s. w.

Athen bildet auch sonst im griechischen Culturleben den ausgleichenden Mittelpunkt, der alle Strahlen der Bildung sammelt und in verschönerter Weise wieder scheinen läßt; hier vollendet sich die hellenische Bildung, hier gipfelt sich die griechische Poesie zum Drama, hier erhebt sich der Geist über den einseitigen Dorismus und Jonismus. Eine ähnliche Aufgabe blieb Athen auch in der Architektur vorbehalten, es „dorisirt den ionischen und ionisirt den dorischen Styl," bringt namentlich die ionische Bauweise von ihrer Ungebundenheit zurück, und mildert das individuelle Auftreten der einzelnen Glieder. Dagegen ist die korinthische Ordnung eine bloße Nachblüthe, die nichts Neues schafft, nur eklektisch die bereits vorhandenen Elemente verschmilzt und vereinigt.

In dieser Weise gliedert sich die griechische Architektur. An die zwei ursprünglichen Bauweisen, die dorische und ionische, schließt sich die attische vermittelnd an, ihr folgt als Nachblüthe die bereits unorganische korinthische Bauordnung. Noch wird diesen Stylgattungen gewöhnlich die tuscanische und römische Ordnung angefügt. Wenn diese aber auch eine selbständige Geltung ansprechen könnten, so gehören sie doch nicht in die griechische Kunstwelt. Man kann sie aber so wenig als organische Baustyle betrachten, als man anderen Faseleien, wie z. B. von dem männlichen Aussehen des dorischen, von dem weiblichen und jungfräulichen Charakter des ionischen und korinthischen Styles, von der Verwandtschaft des ionischen Kapitäls mit Haarlocken und der Kanneluren mit Rockfalten Aufmerksamkeit schenken darf. Wie überall und zu allen Zeiten, so suchte man auch hier, wenn das Verständniß ausging, hinter geistreiche Einfälle zu flüchten, und erklärte aus Anekdoten, was man nicht mehr in seiner Wesenheit begriff.

Der ionische Styl hat sich zwar nicht aus dem dorischen, wohl aber in der Zeit nach ihm entwickelt, was auch schon die einfachere Grundform des letzteren wahrscheinlich macht. Die dorische Bauordnung geht vom sogenannten Tempel in antis aus, wo die Mauerstirnen die Säulen

zwischen haben (Voit's Denkm. B. Taf. IV. 18, 19), die ionische von dem allseitig von Säulen umschlossenen Peripteraltempel. Die Peripteralform wurde erst später auch auf dorische Tempel angewendet, wie denn überhaupt die vorhandenen Monumente in der Regel den dorischen Styl nicht mehr in seiner ursprünglichen Reinheit aufweisen, so daß es erst einer idealen Wiederherstellung der echten, reinen dorischen Bauweise bedurfte.

Auf mehreren hohen Stufen, deren letzte die unmittelbare Söhle für den Tempel bildet, erhebt sich wie ein Weihgeschenk das dorische Haus des Gottes. Die Säule ruht unmittelbar auf der gemeinsamen Tempelbasis, sie verjüngt sich in leise gekrümmter Linie (entasis) nach oben und zeigt an der Mantelfläche (gewöhnlich zwanzig) scharf an einander stoßende, in einem flachen Bogen ausgehöhlte Furchen oder Kanneluren. Durch ein mehrere Male umgeschlungenes Band, in der Handwerkssprache annuli, Ringe genannt, wird ihr das Kapitäl verknüpft, welches den Zusammenstoß von Last und Gegendruck durch einen Kranz bis an die Wurzel überfallender Blätter — Kymation oder Echinus — symbolisch andeutet. Diese Blätter zeigen sich an einzelnen Beispielen grün, blau, roth und gold gemalt, wurden aber später, freilich mit Verlust ihrer ursprünglichen Bedeutung, unter dem Namen des Eierstabes auch förmlich ausgemeißelt. Auf das Kymation folgt eine viereckige Platte, der Abakus, dessen Form bereits auf das kommende Gebälke hinweist, dessen Ornament, das auf seinen Stirnseiten aufgemalte Mäanderband, dem Deckenschmucke entlehnt, den Oberbau symbolisch vorbereitet, so daß sich schon an den Säulengliedern die Idee des ganzen Baues ausspricht, das Dasein der Decke bereits hier sich ankündigt. Die Anten, welche als Stirnpfeiler der Umfassungsmauern bis auf die Linie der Säulen vortreten und mit diesen den Eingang zur Vorhalle bilden, werden als ein Mittelglied zwischen Wand und Säule charakterisirt; sie sind glatt, nicht kannelirt, besitzen aber ein leichter gebildetes Kapitäl und nur halb überfallendes Kymation, unterhalb desselben aufgerichtete Palmetten die säulenverwandte, aufstrebende Richtung versinnlichen. Die raumverschließende Wand selbst, welche an den übrigen Tempelseiten sichtbar ist, besteht aus oblongen dichtgefugten Steinblöcken und war am oberen und unteren Rande wahrscheinlich mit gemalten Saumbändern verziert.

Auf den Säulen lagert als Beginn des Dachbaues ein mächtiger Steinbalken, das verknüpfende Band für die Säulen, die feste Unterlage für die folgenden Glieder — Epistylion oder Architrav genannt. An seiner unteren Fläche, die zwischen den Säulen frei heraussah, war dem

Epistylion ein Bandgeflechte, das Symbol aller schwebenden Glieder, aufgemalt, oben war es mit einem dünnen Abakus gesäumt, an welchem kleine Plättchen aufgereiht sind, mit sechs herabhängenden tropfenartigen Körpern. Darin sind die freischwebenden, vorragenden Glieder des Dachbaues vorgebildet. Daß das Epistylion nicht aus einem einzigen Balken besteht, sondern aus einzelnen Blöcken, die in der Mitte des Säulenkapitäls zusammentreffen und so eine feste Unterlage erhalten, bedarf bei den großen Dimensionen dieses Gliedes keiner besonderen Erwähnung.

Das Epistylion ist nicht gleichmäßig gestützt, seine Theile nicht gleich fähig, die Last des Daches zu tragen. Nur wo es auf die wuchtige Säule aufstößt, besitzt es Widerstandskraft genug, um den Druck der folgenden schweren Glieder auch ohne den Schein des Schadens oder der Unzulänglichkeit aufzunehmen und weiter zu leiten. Die Dachglieder ruhen daher nicht unmittelbar auf der ganzen Fläche des Epistylions, sondern lassen die schwächeren Theile desselben unbelastet, stützen sich vorzugsweise nur auf die selbst wieder von der Säule unterstützten stärkeren Theile. Das Dach wird von vielen kleinen, in bestimmten Abständen aufgerichteten viereckigen Pfeilern — Triglyphen — getragen, welche die Last theilen, sie von den Zwischenweiten nehmen und durch den Architrav auf die Säulen werfen. Durch diese Anordnung wird nicht nur materiell der ganze Bau gesichert und gekräftigt, es werden auch die einzelnen Glieder enger mit einander verbunden, in den aufstrebenden kleinen Dachträgern auf die Säule technisch und formell hingewiesen, dem Auge nur verwandte Formen vorgeführt. Die Abstände zwischen den Triglyphen blieben ursprünglich offen und bildeten die Fenster der Cella, durch welche das Tageslicht einströmte, später wurden diese Metopen jedoch durch Platten verschlossen, noch später bei geringerem Bedürfniß, den Architrav zu entlasten, ein fester Wandverschluß gemacht und Bildwerke hier angebracht. Die Triglyphen, so lange die Metopenfelder nicht geschlossen waren, an drei Seiten dem Auge preisgegeben, waren daselbst mit Furchen oder Kanälen versehen — daher der Name Dreischlitz, an drei Seiten geschlitzt oder gefurcht — welche breite Stege zwischen sich ließen, oben überneigt waren und durch eine verschiedene Färbung von den Stegen oder Schenkeln sich noch schärfer trennten. (Voit's Denkm. B. Taf. II. 7, 10, 13, 20.) Wie alle tragende Glieder haben auch die Triglyphen ein Kapitäl, einen Abakus, mit dem entsprechenden Torenbande verziert. Schließlich endlich wird das krönende Dach aufgesetzt.

Einem Adler gleich überdeckt das Dach mit sanft geneigten Flügeln

den Tempelraum, an der Vorder- und Rückseite bildet es ein dreieckiges freies Feld, den Giebel oder das Tympanon, woran wie auf einem ausgespannten Tuche bedeutsamer plastischer Schmuck, reiche Göttergruppen geschaut werden; an den beiden schrägen Seiten wird in Hohlziegeln das Regenwasser von dem Firste in die aufgebogene Dachrinne geleitet und durch absatzweise angebrachte Löwenmündungen weit über den unteren Bau herabgegossen. Da die Sima zu diesem Zwecke weit hervorragt, bedarf sie einer besonderen Stütze, welche Hängeplatte, Geison heißt, selbst auch überhängt, zur Verminderung der eigenen Schwere an der unteren frei hervorragenden Fläche unterschnitten ist und hier als Symbol des Schwebens an viereckigen Platten kleine bommelartige Körper, Tropfen oder guttae angehängt hat. Mit der hinteren Hälfte lagert das Geison auf den Triglyphen, welche die Last des Daches auf diese Weise aufnehmen und zu den Säulen leiten. Das Geison ist ein tragendes Glied, stellt die nach außen sichtbaren Sparrbalken des Daches vor, seine Bezeichnung als solches bleibt daher nicht aus: es hat an seinem oberen Saume ein leichtes Kymation, und über diesem liegt der Abakus, hier mit Bezug auf die Traufrinne mit einer sogenannten Wasserwelle decorirt. Die Sima oder das Traufgesims als letztes, freiendendes Glied schmückt eine Reihe aufgerichteter Palmetten, ihre Profilirung ist in sinniger Weise einem Gefäße für Aufbewahrung von Flüssigkeiten nachgebildet. Den First wie die Dachecken krönt in der Regel ein Blattfächer, sogenannte Akroterien.

Vom Epistylion an verfolgten wir die Glieder aufwärts; es ruht aber auf ihm nicht nur der Dachbau, es lagern auch auf demselben, und zwar hinter den Triglyphen, also von diesen verdeckt, die Deckbalken, welche, kreuzweis zwischen dem Epistylion gespannt, den inneren Deckenraum abschließen. In die viereckigen Felder, welche auf diese Weise entstehen, werden Tafeln eingefügt, welche von den Balken getragen — daher bei den letzteren das Kymation zur Anwendung kommt — und gleichsam schwebend, selbst wieder in vertiefte Felder sich theilen und mit golden strahlenden Sternen geschmückt sind. Auf solche Art war nicht nur die Decke der Vorhalle, sondern auch jene der eigentlichen Cella gebildet, in welcher man außerdem in einer kleinen Kapelle die Tempelstatue, vor dieser den Opfertisch und andere Cultusgeräthe, an den Seiten die mannigfachsten, oft sehr kostbaren Weihgeschenke, an den Wänden endlich Bilder, auf Tafeln oder unmittelbar auf die Wand gemalt, erblickte. Oft verlangte aber der Cultus eines Gottes, daß das Heiligthum unter freiem Himmel stehe, der Tempel vom Zenithlichte beschienen werde. Ein besonderes Bedürfniß, zunehmende Prachtliebe ver-

größerten den Cellaraum und machten das durch die Thüre eindringende Tageslicht unzulänglich, zumal wenn den Tempel ein Säulenbau umschloß. Dann griffen die Griechen zu einer Einrichtung, welche von unserem Standpunkte zwar als ein ärmlicher Nothbehelf erscheint, mit den Anschauungen der Griechen jedoch und dem herrschenden Baustyle vollkommen übereinstimmte. Es wurde nämlich die Mitte des Daches durchbrochen, eine oblonge Öffnung freigelassen, dem Lichte und der Sonne im reichsten Maße der Zutritt geöffnet. Diese Dachtheile, die nun nicht mehr im First in einander griffen, verlangten eine besondere Stütze. Auch im Innern der Cella wurden Säulen aufgerichtet, welche einen Architrav und, da die Höhe des aufsteigenden Daches noch nicht erreicht war, auf diesem kleinere Säulen trugen und so das Dach stützten Dadurch gewann man aber auch bedeckte Seitenräume, einen doppelten Porticus über einander. Er diente zur Aufbewahrung der Weihgeschenke. Das Dasein solcher Hypäthraltempel ist durch schriftliche Zeugnisse und durch technische Beweise so fest begründet, daß nur müssige Spitzfindigkeit dasselbe noch ferner anfechten kann. Die gewichtigsten Einwürfe, welche man gegen die Hypäthraltempel erheben könnte: das offene Eindringen von Staub und Regen, der rasche Verfall der Bildwerke beseitigt die Thatsache, daß die offene Dachlücke, das Opaion, für gewöhnlich mit Teppichen verhängt oder mit einem abnehmbaren Erzdache geschlossen wurde.

Nicht weniger organisch und innerlich zusammenhängend als der eben betrachtete dorische Styl ist die ionische Bauweise, zu deren Erörterung wir übergehen. In der allgemeinen Gliederung mit dem dorischen Style übereinstimmend, gleich diesem in ihren Grundzügen das hellenische Wesen athmend, unterscheidet sie sich doch von ihm durch die größere Selbständigkeit der Einzelglieder, die geringere Gebundenheit der Formen. Auch im ionischen Style erhebt sich der Tempelbau auf einer allgemeinen, stufenförmigen Basis, nicht unmittelbar hängt aber die Säule mit der Sohle des Tempels zusammen: sie besitzt ihren besonderen Säulenfuß. Auf einer viereckigen Platte oder Plinthe erhebt sich ein kleiner, in der Mitte eingezogener, nach unten stärker, nach oben schwächer vorspringender Cylinder — Trochilus — welcher durch einen tauförmig gewundenen Bund oder Laubstrang mit dem Schafte verbunden wird, und nicht selten selbst in zwei durch Astragale verknüpfte Cylinder zerfällt. (Voit's Denkm. B. IV. 26, 28.) Der ionische Säulenschaft ist schlanker, geringer verjüngt als der dorische, die Kanneluren zahlreicher, nach einem Halbkreise ausgehöhlt und durch Stege von einander getrennt. Die Zwischenweiten der Säulen sind größer, die letzteren überall gleich-

mäßig von einander abstehend, nicht wie im dorischen Style an den Ecken enger an einander geschaart. Dort, wo die Säule an das Gebälke stößt, muß naturgemäß der Widerstreit der Richtungen, der Kampf zwischen Last und Stütze durch ein besonderes Glied ausgedrückt werden. Dieß ist das uns schon bekannte Kymation, nur wegen der geringeren Last des ionischen Gebälkes leichter gebildet und realer nicht mit der Farbe, sondern mit dem Meißel ausgearbeitet. Dem Kymation folgt aber nicht der gewöhnliche einfache Abakus. Der Abakus war im dorischen Style an seinem Platze, leitete hier im Einklange mit dem allgemeinen Wesen dieser Bauweise das Auge unmittelbar von der Säule zum Gebälke; in der ionischen Ordnung weicht er einem lebendigeren und selbständigeren Gliede, den sogenannten Voluten oder dem Schneckenkapitäle. Auf das Kymation wurde ein elastisches Band gesetzt, welches sich an beiden Seiten an jenes anlegt und in zusammengerollten Windungen an ihm herabhängt, in der Vorder- und Rückansicht die lebendige zierlich geschmückte Spirallinie zeigt, von der Seite aus betrachtet als ein aufgerolltes Band oder Polster, durch einen Gurt zusammengehalten, erscheint. (Voit's Denkm. B. IV. 11, 12.) Wie schon die Seiten des einzelnen Kapitäls nicht die gleiche Gestalt tragen, in Fronte und Nebenseite sich scheiden, so sind auch die Kapitäle der Ecksäulen von jenen der Mittelsäulen verschieden. Die Ecksäulen beziehen sich auf zwei Seiten des Tempels, haben zwei Fronten, demgemäß stoßen auch hier zwei Voluten zusammen, gleichsam zwei halbe Kapitäle, und bleiben die Seitenpolster unentwickelt. Geschlossen wird das ionische Kapitäl durch eine kleine Platte, im Profile nach oben leise ausladend und mit überfallenden Blättern geschmückt.

Der ionische Architrav wird durch drei übereinander liegende Gurten oder Fascien gebildet, welche nach oben immer mehr vortreten, und in der Dicke zunehmen. Seine Dreitheilung wird durch die verhältnißmäßig geringere Last des leichten Dachbaues bedingt, die Steigerung der Höhe der einzelnen Gurten versinnlicht den Druck der aufgelegten Last. Dieselbe muß sich natürlich der untersten Gurte, welche unmittelbar an den Säulenbau stößt, stärker mittheilen, als den oberen, daher auch diese weniger zusammengedrückt erscheinen. Ein Abakus verbindet den Architrav mit dem folgenden Gliede. Das Symbol der Belastung, das Kymation fehlt ihm nicht; bei der durchgehenden Selbständigkeit aller Bautheile im ionischen Style muß jedoch dem verbindenden Gliede durch eine entgegengesetzte Form die Wagschale gehalten werden. Dieß geschieht durch einen an das Kymation angereihten Anthemienkranz, mit aufgerichteten frei endenden Blättern. Dann erst folgt der Fries oder Thrinkos, ein

ununterbrochener Steingürtel, der Träger des Dachbaues, der Verschluß der dahinter lagernden Deckbalken. Ihn zierten Frucht- und Laubgewinde oder auch Darstellungen von Festzügen, und bedeckte ein leichter Abakus. Die Grundform des Daches unterscheidet sich nicht vom dorischen Style. Es bildet auch hier zu beiden Seiten schräge herabgleitend an der Stirn und Rückenseite des Tempels ein dreieckiges Giebelfeld und stülpt sich an den Seitenrändern zur wasserhaltenden, hervorragenden Sima auf, an welcher Löwenköpfe als Mündungen angebracht sind. Gestützt und getragen wird die Sima von dem Geison oder Kranzleisten, an dessen unterem Ende sogenannte Zahnschnitte, an einem Bande angereihte, viereckige „Klötzchen," Lattenstirnen vergleichbar, sich befinden. Hervorgerufen wurde diese mannigfach gedeutete Form des Geison durch das Streben, die bei der starken Ausladung desselben hinderliche und gefährliche schwere Masse zu mindern, ihn vortreten zu lassen, ohne das Gewicht nach vorne zu neigen, was am zweckmäßigsten durch senkrechte Einschnitte in seine untere Hälfte bewerkstelligt wurde. Man hat die Zahnschnittte auch so erklärt, daß man sich das Geison in zwei Hälften getheilt denkt, und den Zahnschnitten an der unteren Hälfte gleich Kragsteinen, die Rolle von Stützen und Trägern zuschreibt.

Der durchgreifende Gegensatz zwischen den beiden eben betrachteten Baustylen spricht sich wie ihr allgemeiner hellenischer Charakter so klar und deutlich aus, daß eine Wiederholung der Erörterung ihres Wechselverhältnisses und gegenseitiger Ergänzung füglich unterbleiben kann. Die Vermittlung beider Bauweisen anzubahnen, blieb die Aufgabe Athens, welches von allen griechischen Staaten bekanntlich die größte und glänzendste Bauthätigkeit entwickelte und in seinen Akropolisbauten Musterbilder für Zeitgenossen und Nachkommen lieferte. Wie hier die Gebundenheit namentlich der dorischen Gebälkeconstruction sich lockerte, zwar das Schema, aber nicht mehr der strenge Organismus aufrechtblieb, so wurde auf der andern Seite wieder die Ungebundenheit der ionischen Ordnung gemildert und eine eigene ionisch-attische Ordnung geschaffen, welche vorzugsweise das Streben, die einzelnen Glieder in dorischer Weise enger an einander zu knüpfen, charakterisirt. So fällt beim Säulenfuße die unterste Plinthe weg, die Basis selbst besteht aus dem eingezogenen Cylinder zwischen zwei Pfühlen (Voit's Denkm. B. III. 9.) und zeigt sich bei Säule, Mauerstirne und Wand als dieselbe. Auch in der Kapitälbildung offenbaren diese Bautheile eine engere, dorisirende Beziehung auf einander. Das Anthemienband, ursprünglich ein Wandsaum, wird auf das Antenkapitäl übertragen und kommt auch an der Säule unterhalb des Kymations vor, über demselben aber ein geflochte-

ner Gurt, mit der Anspielung auf den Gurt des Architraves, wodurch die im rein ionischen Style aufgelöste Verbindung zwischen Säule und Gebälke wieder neu geknüpft wird. Auch der Anthemienkranz des ionischen Architraves fällt fort, und nicht selten auch die Zahnschnitte am Kranzleisten. Während also der dorische Styl die einzelnen Glieder auf das engste unter einander verknüpfte und überall deutliche Bindeglieder, sogenannte Juncturen anbrachte (Abakus, Kymation u. s. w.), während der ionische sie wieder trennte und selbständig setzte, geht der ionisch-attische Styl darauf hinaus, die Trennung aufzuheben und die gelösten Verbindungen wieder herzustellen. Er schafft kein neues Element, verfällt aber auch nicht in eine unorganische Vermengung der ursprünglichen Bauweisen, wie dieß bei dem korinthischen Style der Fall ist, bei welchem zwar das Kapitäl neu ist, alles Andere aber bald dem dorischen, bald dem ionischen Style entlehnt. Eine so große Vorliebe auch für die Anwendung der korinthischen Ordnung namentlich in der Römerzeit herrscht, so läßt sich doch über ihr Wesen nur wenig sagen. Alte Nachrichten bestätigen selbst sein zufälliges Dasein, seinen Mangel an Ursprünglichkeit. Vitruv läßt den korinthischen Künstler Kallimachos am Grabe eines jungen Mädchens einen Korb erblicken, welchen die Amme hier mit dem Spielzeuge der Verstorbenenen gefüllt niedergesetzt hatte. Sie bedeckte ihn zum Schutze gegen die Witterung mit einem Ziegel und als zufällig Akanthusblätter sich um ihn herumrankten, stießen sie an den Ziegel und neigten sich wieder leise zur Erde. Nach diesem Vorbilde soll Kallimachos das korinthische Kapitäl gebildet haben, welches bekanntlich aus mehren Reihen emporstrebender Akanthusblätter besteht, unten als Korb oder Krater gefaßt, oben in Voluten endend. Ist auch das korinthische Kapitäl älter, als die Zeit, in welcher Kallimachos lebte, und die eben beschriebene Form nicht seine einzige, so deutet doch diese Sage auf die späte Selbständigkeit des korinthischen Styles und sein äußerliches Wesen im Verhältnisse zu den anderen Bauweisen. Er paßte ganz vortrefflich zu der Prachtliebe der letzten Zeiten des classischen Alterthumes, welcher es weniger um Gedanken als glänzende Formen zu thun war, und welche eclectisch in ihren Bauten wie in ihrem Glauben und Wissen verfuhr. Man kann das korinthische Kapitäl in seiner Grundform auf das entlastete dorische Kymation zurückführen und in ihm die hier überfallenden Blätter wieder aufstrebend erblicken, doch verliert sich nicht selten diese Beziehung und es erscheint der Blätterkranz trotz des fortdauernden Druckes der Decke ganz unnatürlich aufgerichtet. Auch liegt im Kapitäle nicht allein die Eigenthümlichkeit des korinthischen Styles, sie offenbart sich auch in der bunten Mischung mannigfaltiger

Formen, in der Willkür der Gliederung. Bald ohne Basis, bald auf der attischen, welcher wohl auch eine Plinthe angefügt wird, steigt die schlank gebaute Säule empor, oft glatt und ausgefurcht. Architrav und Fries entsprechen dem ionischen Style, am Kranzgesims wechseln die Formen, es kommen Zahnschnitte vor wie mit Voluten verzierte Kragsteine und zwischen denselben an der Unterfläche des Geison Kassetten mit herabhängenden Rosetten. Farbige Verzierung ist dem korinthischen Style fremd, alle Ornameten werden gemeißelt und in sinnlichster Form ausgearbeitet.

Die geschichtliche Entwicklung der griechischen Architektur ist leider noch lange nicht aus ihrem Dunkel gerissen und zu einer klaren Bestimmtheit gebracht. Wir kennen weder die Übergänge von den einfachen Hohlbäumen, in welche die Götterbilder in ältester Zeit gesteckt wurden, bis zum vollendeten hellenischen Tempel, noch wissen wir die Zeit und die Stätte, wann und wo der dorische und ionische Styl sich bildeten. Sind doch selbst aus der Blüthezeit griechischer Kunst die architektonischen Denkmäler nicht allzuhäufig und wir gezwungen, die Erkenntniß der antiken Bauformen aus der trüben, römischen Quelle zu schöpfen. Rückwärts blickend, stoßen wir trotz aller Anstrengung des Auges auf die fertigen Grundformen beider Style, auf das Dasein mannigfacher Bauschulen, auf das allgemeine Streben, Prachtwerke zu gründen und Bauten aufzuführen, wie sie nahe und ferne nicht schöner und großartiger geschaut werden konnten. Fremde angesehene Künstler wurden zu diesem Behufe berufen, Geldbeiträge bei allen Stammgenossen gesammelt. Wie im Mittelalter, so galt auch bei den Griechen der Tempelbau als eine Nationalangelegenheit.

In der Regel führt man italische und sicilische Bauten als Proben der älteren Stylweise an. Hier auf dem Boden griechischer Colonien stoßt man auf Tempeltrümmer, an welchen der dorische Styl in seiner früheren noch harten und beinahe finster ernsten Beschaffenheit erkannt werden soll. Der große Neptuntempel in Pästum, ein allseitig von Säulen umschlossener Hypäthraltempel, mit seinen stark verjüngten Säulen, mächtig ausladendem Kapitäle und hohem, drückendem Gebälke, die aus dem fünften Jahrhunderte vor Christo herrührenden sicilischen Bauten zu Selinunt, Agrigent, Egesta (noch unvollendet) Syracus u. s. w. von ähnlich schweren Formen tragen allerdings eine wenig entwickelte, alterthümliche Gestalt an sich, doch zeigen sie auch in manchen Formen bereits ein Mißverständniß des Styles und sind überhaupt so selbständig, daß man sie nicht füglich als normale Entwicklungsstufe der rein griechischen Architektur betrachten kann. In Griechenland selbst haben sich

nur geringe Reste von älteren Baudenkmälern — über das fünfte Jahrhundert hinaus — erhalten. Verschwunden ist der Riesenbau in Ephesus, der Artemis geweiht, und in ionischer Weise ausgeführt. Auch vom Neubau nach Herostrat's Zerstörung sind keine Spuren mehr vorhanden. In ähnlicher Weise wissen wir vom Zeustempel in Athen, vom Apollotempel in Delphi nur aus schriftlichen Nachrichten. Sie waren wie der Junotempel in Olympia im dorischen Style erbaut und fallen in das sechste Jahrhundert. In die Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen versetzt uns der Minervatempel zu Ägina, berühmt durch den Bilderschmuck, der seine Giebel zierte und dessen Wiederentdeckung eine empfindliche Lücke in der alten Kunstgeschichte ausfüllte. Weniger ausgezeichnet durch die Größe der Dimensionen, als durch die edlen Verhältnisse und die Schlankheit der Säulen erregt der äginetische Tempel unsere Aufmerksamkeit auch durch seine deutlichen Farbenspuren, die sicheren Zeugnisse reich angewandter Polychromie. Die vollendetsten Musterbilder griechischer Architektur schauen wir dann in Athen, im Zeitalter des Perikles, von wo aus die neue Baukunde über ganz Hellas sich verbreitete, Typen und Meister weit und breit geholt wurden. Der Aufschwung des Nationalbewußtseins in Folge des siegreichen Kampfes mit Persien ist bekannt, er weckte die Phantasie und schuf die Lust zu monumentalen Werken. Von allen Staaten zeigte Athen die kräftigste geistige Erhebung. Hier waren Neubauten nach der Zerstörung der Stadt durch die Perser ein materielles Bedürfniß, hier boten auch die als Staatsschatz betrachteten Bundesgelder reiche Mittel, die glänzendste Baulust zu befriedigen. Außer dem Theseustempel, einem dorischen Hypäthralbaue aus pentheliſchem Marmor, vereinigt die Akropolis die wichtigsten Bauwerke aus der Blüthezeit athenischer Kunst. (Voit's Denkm. B. III. 12—15.) Hier standen der Parthenon und das räthselhafte Erechtheum, ein Doppeltempel der Athene Polias und des Poseidon, und hoch alle Gebäude überragend die Riesengestalt der Pallas Athene mit gehobenem Schilde und geschwungener Lanze als vorkämpfende Schutzfrau des athenischen Volkes; hier hatte die Prachtliebe der Athener einen mächtigen Vorbau errichtet, ihre Pietät das ganze Plateau in einen heiligen Berg verwandelt, dessen Zugänge bereits dem Nahenden Ehrfurcht einflößen, seinen Sinn erheben und auf die Anschauung der Heiligthümer vorbereiten sollten. Auf einer breiten Treppe gelangte man zu den Propyläen, von Mnesikles nach der Vollendung des Parthenon erbaut, zum majestätischen Thore mit seinen Hallen und Flügelgebäuden. Ein sechssäuliger dorischer Porticus, an dessen Flügel im rechten Winkel zwei kleine tempelartige Gebäude — das eine von Polygnot mit Wand-

bildern geschmückt diente als Versammlungshalle, das andere hatte eine noch nicht festgestellte Bestimmung — vortraten, führte in eine bedeckte, durch eine Querwand mit fünf verschließbaren Thoren in zwei ungleiche Hälften getheilte Halle. Die vordere Hälfte zeigte zwei Reihen ionischer Säulen, oder drei Schiffe, darunter das mittlere die eigentliche Processionsstraße bildete. Die Halle jenseits der um mehre Stufen höher gelegenen Querwand schloß mit einem ähnlichen giebelbedeckten Porticus und brachte so den Festzug, denn für dessen Empfang waren die Propyläen bestimmt, auf die Plattform. Hier bildete der Minervatempel oder der Parthenon, von Iktinus und Kallikrates gebaut und im Jahre 438 v. Ch. vollendet, den eigentlichen Mittelpunkt. Kostbarer Marmor war das Material, dem kostbaren Material entsprechend die Reinheit der architektonischen Formen, die Größe der Dimensionen und die Schönheit des plastischen Schmuckes. Eine Säulenhalle mit 8 Säulen in der Fronte und 17 Säulen in der Tiefe umschloß das Tempelhaus, hinter der ersten Säulenreihe unter den Giebeln erhob sich eine zweite von 6 Säulen, welche zum Pronaos und aus dem von vier Säulen gestützten Opisthodom oder Schatzkammer führte. Die Cella dieses dorischen Prachttempels war hypäthralisch eingerichtet und zeigte umgeben von kostbaren Weihgeschenken in der Tiefe die Pallas des Phidias. Gold war die Bekleidung, von Elfenbein die nackten Theile dieser aufrechtstehenden mit Schild und Lanze bewaffneten Riesengestalt, Schild, Sandalen und Basis waren mit Reliefs bedeckt, der Werth des abnehmbaren Goldgewandes allein auf viele hunderttausend Thaler angeschlagen. In einiger Entfernung nördlich vom Parthenon stand das schon oben erwähnte Erechtheum, kein Palast des altattischen Helden Erechtheus, wie man vorgab, sondern ein Tempel mit einer Doppelcella, von großer, durch den Cultus und das Terrain bedingter Mannigfaltigkeit der Formen und Unregelmäßigkeit der Anlage. Ein sechssäuliger ionischer Porticus führte in die erste der Pallas geweihte Cella; eine Wand trennte diese von der hinteren Poseidoncella, welche ihr Licht von den Fenstern der Rückseite erhielt, an ein schmales Opisthodom sich anschloß und zu beiden Seiten Vorhallen hatte. Die eine Vorhalle war ein gewöhnlicher ionischer Säulenbau, bei der anderen südlichen wurde das Dach von sechs Karyatiden, Jungfrauen in alterthümlicher Festtracht getragen. Abgesehen von seiner Bedeutung für die Erkenntniß des griechischen Cultus erregt das Erechtheum unsere Aufmerksamkeit als Musterbild vollendeter attisch-ionischer Bauweise. Leider sind von demselben wie vom Parthenon und allen hellenischen Bauten nur noch wüste Trümmer auf uns gekommen. Unter den übrigen Monumenten des Perikleischen Zeitalters, an welchen

der athenische Einfluß sichtbar ist, heben wir nur noch das weltberühmte Heiligthum in Olympia, den Zeustempel hervor. Phidias wurde aus Athen herbeigeholt, um dem höchsten Nationalgotte eine würdige Stätte zu bereiten. Unter seiner Leitung erhob sich der dorische Bau mit der glänzenden Schilderreihe am Architrave, mit dem lebendigen Gestaltenschmucke im Giebel und der Siegesgöttin an der Spitze des Giebels. Sechs Säulen standen in der Fronte, dreischiffig war die Cella, durch das offene Dach strömte reiches Licht auf das Wunderwerk der alten Kunst, den nach Homer gebildeten olympischen Zeus. Phidias hatte ihn auf einem von Gold und edlem Gestein strahlenden, mit Malereien und plastischen Gestalten geschmückten Thronsessel sitzend dargestellt, in der einen Hand die Siegesgöttin, in der anderen den Scepter, das Haupt mit einem Kranze von Ölzweigen bedeckt. Majestätische Hoheit sprach aus der Gestalt und den Zügen des Götterkönigs, seine Macht verkündigten und priesen die reichen Gruppen, welche Phidias an und zwischen den Pfeilern des Thrones, am Fußschemel und an der hohen Basis der Bildsäule angebracht hatte. Hier zu unterst sah man den olympischen Götterkreis, am Schemel goldene Löwen und die Amazonenschlacht, Victorien tanzten zu den Füßen der Thronpfeiler, auf Querbalken zwischen den Pfeilern kämpfte Herakles, auf der Rücklehne umschwebten das Götterhaupt Grazien und Horen. Die Gottheit selbst hatte Freude an dem Werke und erkannte in der Schöpfung des Künstlers ihr Ebenbild. Bei allen diesen Prachtbauten kam vorzugsweise der dorische Styl, obzwar von seiner ursprünglichen gedrungenen Einfachheit schon weit entfernt, zur Anwendung, der ionische Styl tritt weniger in den Vordergrund. Ob er nicht in seiner engeren Heimat Jonien desto ausschließlicher geherrscht, darüber fehlt uns die genauere Kunde. Der riesige Dianatempel zu Ephesus, wie der Apollotempel bei Milet zeigten ionische Formen. Bald sollten jedoch beide Style durch den korinthischen verdrängt werden, dessen schimmernde Formen und üppiger Schmuck der Prachtliebe der Zeit besser zusagten.

Zwei kleine Monumente zu Athen, das choragische Denkmal des Lisikrates und der Windthurm versinnlichen seine Formen, und gehören noch der besseren Zeit an. Das Zeitalter Alexanders des Großen bildet wie in der politischen und Culturgeschichte Griechenlands, so auch in seiner Baugeschichte einen tiefen Einschnitt. An die Stelle schöpferischer Kraft tritt der erfinderische Geist, neue Combinationen werden entdeckt, immer zahlreicher organische Bauglieder in bloße Ornamente verwandelt. Das Kolossale, das Schwierige, mehr durch Pracht oder Anwendung großer mechanischer Kenntnisse als durch Schönheit ausgezeichnet, wird am

meisten beliebt, der Bann, welchen die antike Anschauung über die Privatwohnungen gesprochen, ist zerstört, nicht die Götter allein, auch die Reichen und Vornehmen rufen nach dem Künstler, ihre Stätten auszuschmücken, mit den Tempeln wetteifern die Paläste, die Grabmäler der Fürsten und ihrer Lieblinge an Reichthum und Pracht. Die Baukunst erhält ganz andere Aufgaben, welchen zwar nicht das Großartige, wohl aber das Künstlerische abgesprochen werden muß. Sie verliert den Charakter einer Kunst und wird theils decorativ, theils ausschließlich technisch. Sie entwirft Pläne zu Städten, baut Residenzen und hat nicht übel Lust, auch die Natur umzustalten, den Berg Athos in die Gestalt eines Knienden zu verwandeln. Die Sittengeschichte findet an all diesen Unternehmungen überreichen Stoff zu Schilderungen und kann den raschen Wechsel im Denken und Leben des alexandrinischen Zeitalters namentlich an der Baugeschichte klar entwickeln, die Kunstgeschichte jedoch geht stillschweigend vorüber. Sie sieht unter der Decke des üppigsten Lebens bereits den nahenden Tod, stoßt hier auf Spuren der Verwesung, aber nicht auf Keime eines neuen, höheren Lebens. Die Bauten des dritten Jahrhundertes sind kein Übergang, sie sind der Abschluß der griechischen Architektur.

Achtzehnter Brief

Griechenland: Die geschichtliche Entwicklung der Plastik und Malerei. Erhaltene Denkmäler.

Auch die Alten hatten eine Zeit, in welcher sie nur achselzuckend der Bildwerke aus der Vorzeit gedachten und die Einfalt ihrer Vorfahren belächelten. Jetzt wo wir anders zu urtheilen gelehrt sind, würden wir manche hochgepriesene Venusstatue als Kaufpreis einsetzen, solche Incunabeln der griechischen Kunst in größerer Zahl zu besitzen. Sie sind verschwunden und mit ihnen auch die Möglichkeit, den frühen Entwicklungsgang des antiken Kunstgeistes zu erkennen, die gewaltige Kluft zwischen den alterthümlichen Hermen und Schnitzbildern bis zur ausgebildeten Bildsäule und Gruppe auszufüllen. Doch wissen wir genug, um die großen und allgemeinen Stufen der Entwicklung zu unterscheiden. Jenseits der historischen Zeit liegt der Beginn der griechischen Kunst. Sie lieferte zuerst nur die Sinnbilder der Götter, unförmliche Gestalten, wahre Götzen, ohne Seelen und Leben, welchen nicht die

Spuren der Künstlerthätigkeit, sondern der Glaube des Volkes Werth verlieh. Es gibt noch keine einzelnen Künstler, es gibt nur Innungen, — auch bewahrt uns die Geschichte bloße Sammelnamen — Genossenschaften von Handwerkern. Was die Phantasie der Künstler nicht leistet, ersetzt die Einbildungskraft der Gläubigen. Ohnedieß beugt diese sich nicht vor dem Menschenwerke, sondern vor den Abzeichen göttlicher Gegenwart. Auch die Fertigung von Prachtgeräthen bot den Künstlern Beschäftigung. Allmälig erst steigerten sich die Ansprüche an die Kunst, erweiterte sich der Kreis ihrer Wirksamkeit. Unterstützt von den Fortschritten im Erzguße und in der Behauung des Marmors vermochten die Nachkommen der Telchinen an die Stelle der Sinnbilder reale Bilder treten zu lassen, den Gestalten wenigstens äußeres Leben einzuhauchen, sie natürlich darzustellen. Die Werke dieser Periode bleiben im engsten Verbande mit dem Cultus, sie sind wesentlich Tempelschmuck und auch vom Künstler im kirchlichen Geiste aufgefaßt, sie hören aber auf, Gegenstand des Cultus zu sein, sie vertauschen ihren religiösen mit dem ästhetischen Werthe. Hier erst betritt die Kunst ihrer eigenen Boden. Gerade dadurch, daß sie es ernst nimmt mit der sinnlichen Wahrheit der Mythe, mit der Leiblichkeit der Götter, daß sie so tief durchdrungen ist von religiösem Geiste, gewinnt sie Raum für die eigene Entfaltung; denn nun gilt es, die ganze Natur zu Hilfe zu rufen zum Ausdrucke der unmittelbaren Gegenwart der Glaubensmächte, sinnenfällig zu machen, was im religiösen Gemüthe des Volkes dunkel lebt. Freilich unterscheiden sich zunächst die einzelnen Gestalten nur durch die äußeren Attribute von einander, hemmt Pietät und Tradition z. B. in der Gewandung, in gewissen Bewegungen den Ausdruck und die Formenschönheit, kömmt erst allmälig auch in die Köpfe individuelles Leben und Charakter. Zauberhaft schnell steigt aber seit den Perserkriegen die Entwicklung, ohne daß sich die Kunst von ihrer religiösen Grundlage loslöste, und gewinnt im fünften Jahrhunderte im Zeitalter des Phidias ihre höchste Vollendung. Alles, was die griechische Mythe an Großem und Schönem in sich birgt, wird hier in die Kunstform übertragen. Mit der Vollendung jedoch hört der Reiz und der Antrieb zur weitern Fortbildung auf. Das nächste Jahrhundert zeigt uns bereits den raschen Verfall, an der Stelle schöpferischer Begeisterung Virtuosität, statt religiöser Weihe vollkommene Verweltlichung. Daß diese einzelnen Entwicklungsstufen an politische Epochen sich anschließen, ohne die Perserkriege und Perikles kein Phidias genannt werden kann, daß endlich der Verfall der antiken Kunst der Auflösung des griechischen Staatswesens auf dem Fuße folgt und die griechischen Künstler nichts anderes thun, als die Anschauungen ihrer Zeit in Stein

oder Farbe zu verewigen, bedarf nach dem Vorhergehenden keiner neuen Versicherung. Wichtig wäre es noch, namentlich für die früheren Perioden, dem Ausdrucke nachzuforschen, welchen der besondere Stammcharakter der bildenden Kunst aufprägt und die Analogien des dorischen und ionischen Baustyles in der Plastik zu erörtern. Doch fehlen uns dafür die Handhaben. Nur wenige Denkmäler sind auf die Gegenwart gekommen, von den wichtigsten Werken haben sich oft nur späte Nachbilder erhalten. Bei der geringeren Kluft, welche in der Plastik zwischen dem Original und der Copie liegt, reichen diese wohl hin, uns über den allgemeinen Charakter der griechischen Sculptur aufzuklären; die feineren Unterschiede aufzuweisen, dazu sind sie nicht zahlreich genug, und gehen sie auch in ihren Nachbildungen nicht tief genug in die Vergangenheit zurück.

Für die sogenannte archaistische Periode der griechischen Sculptur bieten uns einzelne Statuen, Metopen- und Friesbilder nothdürftige Beispiele.

Rechnen wir die Löwen am Thore zu Mykenä und einzelne Thonbilder aus athenischen Gräbern ab, so bleiben die Metopenbilder von Selinunt in Sicilien übrig, um uns in die Anfänge der griechischen Plastik einzuführen. Zwei Tafeln sind noch gut erhalten, die eine mit Herkules, welcher die geknebelten Kekropen an einem Stocke auf den Schultern trägt, die andere Perseus darstellend, wie er mit Athenes Hilfe die fratzenhafte Medusa erlegt. (Voit's Denkm. B. V. 1, 2.) Gedrungene, steife Formen, geringer Ausdruck, die Unfähigkeit die Körperglieder in Übereinstimmung zu bringen, eine zierlich gekünstelte Haartracht, eine unnatürliche Symmetrie, das starre Lächeln der Köpfe zeigen uns inneren Kampf der werdenden Kunst. Vieles, was bloß den Cultusbildern angehört, wird noch beibehalten, die Tradition ringt mit der Phantasie, statt künstlerischer Charakteristik genügt das Streben nach grober Versinnlichung und äußerlicher Deutlichkeit. Von ähnlichen Formen, doch schon ausdrucksvoller und naturalistischer gebildet sind die Friesbilder auf einem viereckigen Grabdenkmale zu Xanthos in Lysien, eine Verherrlichung der chtonischen Götter.

Die Denkmäler zu Selinunt stehen dem eigentlichen Griechenland zu fern, der Fries zu Xanthos behandelt wieder einen viel zu fremdartigen Gegenstand, als daß wir uns derselben als sicherer Handhaben für unser Urtheil bedienen könnten; ein besserer Führer sind die äginetischen Sculpturen. Einer Landschaft angehörig, welche seit den Tagen der Sage im Rufe wegen Kunstsinnes stand, mit Athen damit wetteiferte und eine selbständige Kunstschule besaß, welche auch sonst durch Reichthum, Macht

und Bildung keine unbedeutende Stellung einnahm, sind sie vortreffliche Beispiele für den Zustand der älteren griechischen Kunst. Sie stammen von dem Minervatempel zu Ägina her, mögen wohl, wie der Tempel selbst, in der Zeit nach den Perserkriegen ihren Ursprung haben, und sich auf den siegreichen Ausgang des Krieges, woran die Ägineten keinen geringen Antheil hatten, symbolisch beziehen. Im Jahre 1811 gefunden und als Giebelbilder erkannt, gehören die äginetischen Sculpturen gegenwärtig zu den kostbarsten Schätzen der Münchner Pinakothek. Der Gegenstand der Darstellung ist der Kampf der Griechen mit den Orientalen und näher bestimmt: Auf dem westlichen besser erhaltenen Giebelfelde der Kampf um den Leichnam des Patroklus vor Troja, auf dem östlichen der Kampf des Herakles gegen die Trojaner wahrscheinlich um die Leiche des Oikles. (Voit's Denkm. B. V. 8.) Die Mitte beider Giebel nahm die schirmende und wachende Athene ein, mit Schild und Lanze bewehrt, das Haupt behelmt, das Gewand regelmäßig gefaltet, die Brust mit der ausgezackten Ägis bedeckt. Zu ihren Füßen liegt die Heldenleiche, um welche Griechen und Trojaner streiten. Zunächst dem Leichnam erblickt man im westlichen Giebel Ajas mit geschwungenem Speere, hinter ihm auf ein Knie gestützt den bogenspannenden Teukros, dann noch einen knienden Helden, den langen Speer zum Stoße ausholend. Die beiden Ecken des Giebels werden von Verwundeten ausgefüllt. Überhaupt schließt sich die Gruppirung enge an die architektonischen Linien an, steigt auf beiden Seiten zur Giebelmitte gleichmäßig in die Höhe und läßt rechts und links von Minerva einander in Lage und Haltung entsprechende Gestalten gewahren. Unmittelbar neben Minerva beugt sich ein Trojaner zur Leiche herab, um sie den Äakiden zu entreißen, Hektor und ein knieender Trojaner, wie drüben Ajas und der Grieche, schleudern den Speer, zwischen ihnen spannt Paris in der Tracht eines persischen Schützen den Bogen. Doch geht die Symmetrie nicht in Steifheit über und bei aller Übereinstimmung herrscht Mannigfaltigkeit genug, um den Vorgang lebendig zu schildern, wie denn überhaupt die Lebendigkeit der Gestalten nicht hoch genug gerühmt werden kann. Nur die Köpfe sind maskenartig, ausdruckslos behandelt und stehen in seltsamem Contraste zu den heftig bewegten, treu nach der Natur gebildeten Körpern. Also auch hier gewahrt man noch das Ringen der Phantasie, die sichtliche Anstrengung, sich von der Tradition loszusagen, das Typische mit der freien Formenbildung zu versöhnen. Am längsten währte es, die Kopfbildung, die Haartracht, die Gewandung unbeirrt von der hergebrachten, durch lange Übung und den Cultus geheiligten Weise darzustellen, und auch hier die Einflüsse der kirchlichen Kunst zu brechen.

In diesen Einzelheiten behauptete die letztere noch ihre Herrschaft und ließ die Künstler an dem Feierlichen, Gezierten, Regelmäßigen noch festhalten, während das unbefangene Naturstudium in den nackten Körperformen, in dem Ausdrucke der Kampfbewegungen u. s. w. sich bereits deutlich äußerte. Doch ist die Symmetrie der Gewandfalten, die steife Zierlichkeit der Haartracht keineswegs ein so sicheres Kennzeichen hohen Alters, als die übertriebene Heftigkeit der Bewegung, das Gedrungene der Formen und ein gewisses Mißverhältniß der Glieder. Es blieb durch das ganze Alterthum die Sitte aufrecht, namentlich bei Tempelbildern in einzelnen Äußerlichkeiten den alterthümlichen Styl nachzuahmen, und wir besitzen viele Statuen, welche in der Anordnung des Haares, in der Draperie archaistische Formen verrathen und trotzdem aus nachweisbar späten Zeiten herrühren. Sie sind theils Nachbilder älterer Typen, theils absichtlich aus religiösen Gründen in der ehrwürdigen Weise der Väter gearbeitet. So fallen die sitzenden Statuen auf dem heiligen Wege bei Milet, steife, übrigens arg verstümmelte Gestalten, in das Zeitalter des Phidias und bei dem bekannten Minervasturze in Dresden (Voit's Denkm. B. V. 12) weisen die Details mit Bestimmtheit auf eine ziemlich späte Zeit hin. Auch der schöne dreiseitige Götteraltar im Louvre, in den oberen Feldern die zwölf Götter, in den unteren die Chariten, Parzen und Horen, dürfte eher die freie Nachbildung eines älteren Werkes sein, als ein Originalwerk des tieferen Alterthumes. Wenn wir finden, daß die meisten dieser Werke eine religiöse Bestimmung hatten, als Altäre dienten, geheiligte Brunnen umfaßten, als Weihgeschenke (z. B. der Dreifußraub durch Herakles, ein sehr beliebter Stoff und Gegenstand zahlreicher Darstellungen) in Tempeln aufgestellt wurden, so begreifen wir die Scheu, von der künstlerischen Tradition abzuweichen und die Fortschritte der Kunst auch auf diesen Kreis zu übertragen. Hier gehörte die alterthümliche Form zum Wesen der Sache und bedingte den Werth des Werkes. Übrigens sind die Darstellungen im archaistischen Style keineswegs selten, nur ihre chronologische Bestimmung aus Mangel an näheren Nachrichten und beglaubigten Werken ganz unmöglich. Sowohl von Apollo wie von Pallas Athene besitzen wir mehrere Statuen aus dieser Periode der ringenden Entwicklung. Einzelne, wie die herkulanische Pallas, weit ausschreitend, in heftigem Affecte und leidenschaftlicher Bewegung (Voit's Denkm. B. V. 13) und die sogenannte Barberinische Muse in München, stehen dem vollendeten Style schon ganz nahe; sehr alt erscheinen eine Bronzefigur Apollos im brittischen Museum (Voit's Denkm. B. V. 11) und eine kleine mit dem Namen des Polykrates bezeichnete Metallstatue in Paris. Eng an einander

geschlossene Glieder, ein starrer Ausdruck, regelmäßig angeordnetes Haar charakterisiren dieselben. Höchst lebendig dagegen, im Ausdrucke energisch, in den Formen naturgetreu ist die Bronzefigur eines Wagenlenkers in Tübingen. Unter den Reliefsculpturen führen uns die Reste eines Marmorthrones aus Samothrake wieder in die Zeit der Kunstanfänge zurück. Die Marmorplatte zeigt Agamemnon mit zurücktretender Stirne, steifem Spitzbarte und lang gelocktem Haare, auf einem Sessel sitzend, also vielleicht die Rathsversammlung der griechischen Fürsten vor Troja. Hinter ihm stehen der Herold und der Erbauer des trojanischen Pferdes in kurzen, über den Arm geworfenen Mänteln. Anziehender ist das Leukothearelief in der Villa Albani. Ein Kind steht auf dem Schooße einer Frau — einer kindernährenden Göttin — und streckt dieser freundlich die Hand entgegen, während drei weibliche Gestalten in steiler Perspective den Platz gegenüber dem Throne einnehmen (Voit's Denkm. B. V. 7.) Das Streben nach lebendigem Ausdrucke ist unverkennbar, häßlich abstechend davon die schmalen parallelen Falten der Gewänder. Die meisten dieser Werke, auch die Tempelsculpturen in Ägina tragen deutliche Spuren der Bemalung, womit sie einst bedeckt waren.

Wenn wir nun gleich auf Phidias, auf die Meisterwerke der antiken Kunst übergehen, so thun wir eigentlich dem Gange der Geschichte Gewalt an, die es gewiß nicht an Mittelstufen fehlen ließ, und schon vor Phidias alle Elemente vorbereitete, welche die Vollendung der Kunst bedingten, dem größten Meister der Alten die Bahn ebneten. Doch fehlen uns darüber alle Nachrichten, wir müssen uns mit einzelnen Namen, wie Ageladas, Pythagoras, Kalamis u. A. m., mit wenig sagenden Meinungen späterer Schriftsteller über diese Künstler begnügen, und ersehen nur so viel, daß die ältere attische Schule in wesentlichen Punkten von der äginetischen sich unterschied, sonst ließe sich die geringe Zeitentfernung der äginetischen Sculpturen von Phidias nicht erklären. Wir dürfen wohl an Äschylus' dramatische Gestalten denken, an eine verwandte Gedrungenheit und einfache Strenge der Formen; was aber sonst als Kennzeichen der Kunstperiode unmittelbar vor Phidias angegeben wird, beschränkt sich auf allgemeine Redensarten. Sind wir nun auch nicht im Stande, die strenge kunstgeschichtliche Entwicklung von den früher betrachteten Versuchen und vereinzelten Anfängen bis auf die Meister des „hohen Styles" zu verfolgen, so begreifen wir doch, wie günstig die Zeitverhältnisse während Phidias' Leben auf die Kunst einwirkten, wie leicht sie es seinem Genius machten, sich emporzuschwingen und ein reiches Feld der Wirksamkeit zu erobern. Ein erhöhtes Bewußtsein und gesteigertes Lebensgefühl waren die reichsten Folgen des siegreichen

Kampfes gegen die Perser; den Ruhm der Helden theilte das ganze Volk, die Freude am Siege erfüllte jedes Herz, und mit der Freude kam auch die Lust, die Größe der Gegenwart in unsterblichen Denkmälern zu verherrlichen. Athen ging auch darin wie in den Kriegsopfern und in der nationalen Begeisterung den übrigen Stämmen und Staaten Griechenlands voran. Theils in Folge der durch die Perserkrieger veränderten Anschauungen und Verhältnisse, theils durch die Entwicklung alter Zustände wird die alte Geschlechterherrschaft gebrochen und das Volksregiment immer mehr erweitert. Doch ist das Volk noch klug und patriotisch genug, die Regierung nicht an den blinden Haufen zu reißen. Die Demokratie ist Grundgesetz, die Regierung bleibt aber noch dauernd in den Händen einzelner hervorragender Männer, welche natürlich die Quelle ihrer Macht nicht in Geburtsrechten, sondern in ihrem Ansehen und Einflusse, in weiser Berechnung der Umstände und kluger Leitung der Leidenschaften suchen müssen. Das Volk ihrem eigenen Willen entgegenzuführen, abzulenken von allzu großem politischen Eifer und doch nicht ohne Einfluß zu lassen auf den Gang der öffentlichen Angelegenheiten — denn in ihm ruht doch endlich der Rechtstitel zur Macht — in diesem Streben bewegt sich die Politik der atheniſchen Volksführer, vollendet zu schauen in der Person des Perikles, der geistreichen Aspasia Freunde, des Phidias großem Gönner. Wozu die erhöhte Stimmung des Volkes ohnedieß drängte, zum ästhetischen Genusse, dieß wurde ein treffliches politisches Werkzeug, eine gute Ableitung politischer Leidenschaften, in seinen Wirkungen berauschenden Getränken nicht unähnlich. In all diesen glänzenden Denkmälern der Kunst sah das Volk nur sich selbst verherrlicht, seine eigene Macht und Größe verewigt; seinem Leben und Denken wurden auf diese Weise unaufhörlich neue Anregungen gegeben, seine Neigungen unmerklich in eine ruhigere Richtung gebracht. Die Wirksamkeit der Machthaber wurde statt mit Eifersucht, mit Befriedigung betrachtet, da sie von der Anerkennung des Volkes ausging und den Schein der Eigenwilligkeit oder des Prunkes mit eigener Größe strenge vermied. Dieß alles schuf nicht die attische Kunst — wären nicht die natürlichen Bedingungen dafür vorhanden gewesen, keine politische Klugheit wäre im Stande gewesen, sie zur Reife und Vollendung zu bringen — es begünstigte aber ihre rasche und hohe Entwicklung. Als Phidias lebte, der Schüler des Ageladas, die Seele aller Kunstunternehmungen im Zeitalter des Perikles, wie traten da nicht alle Anschauungen und Verhältnisse zusammen, um seine Phantasie zu heben und den plastischen Sinn zu wecken. Das Theater blühte, Homer war durch die Nationalkriege im Bewußtsein des Volkes wieder lebendig ge-

worden, die allgemeine Betheiligung an den öffentlichen Angelegenheiten, die zahlreichen Anschauungen der Kunst bereiteten nicht nur für die Schönheit empfängliche Stimmung, sie wirkten unstreitig auch auf die körperliche Erscheinung ein. Außer den Gymnasien bot auch der Marktplatz reichen Stoff für die Kunststudien, und Perikles der Olympier war wohl das vollendetste Muster, aber gewiß nicht das einzige Beispiel echt plastischer Haltung und kunstgerechten Aussehens. In der Regel dienten die Sculpturwerke dieser Periode als Schmuck an architektonischen Denkmälern, sie bezogen sich strenge auf ihre bauliche Umgebung und wurden nur mit Rücksicht auf diese gedacht und ausgeführt. Auch dieß gewährte dem Künstler einen großen Vortheil. Nicht nur daß ihn der Gedanke, sein Werk stehe in innerem Zusammenhange mit einem nationalen Denkmale, anregte, in seiner schöpferischen Begeisterung unterstützte, auch die eigentliche Darstellung, der räumlichen Umgebung vollkommen angepaßt und auf dieselbe berechnet, mußte vollendeter werden, als bei bestimmungslosen, nicht gleich schon während der Conception in einem gewissen Raume geschauten Werken. Schließlich muß auch noch der fördernde Einfluß der Religion erwähnt werden Der religiöse Glaube war zwar schon im Zeitalter des Perikles von der Aufklärung gelockert worden — des großen Mannes Lehrer und Freundin waren ja als Religionsfrevler angeklagt worden und die Sophisten bereits vielfach thätig — auch ist es irrig, bei Phidias und seinen Genossen noch eine naive religiöse Kunst finden zu wollen. Von dieser letzteren bis zur gänzlich verweltlichten Kunst ist aber noch ein weiter Sprung. Dazwischen steht die Stufe, welche mit Pietät an den religiösen Stoffen festhält, die Religion als die allgemeine Grundlage der Kunst betrachtet, in den Formen dagegen, in der Verkörperung der Gedanken sich frei und unabhängig bewegt, welche mit einem Worte die ganze Pracht und Schönheit der Welt zusammenfaßt und in dieser die religiösen Ideen verklärt. Die Götter sind in Wahrheit die reine Blüthe des Daseins, alle Menschen an Größe und Schönheit überragend, nun wirkliche Ideale der Plastik. Dieser Stufe gehört die Kunst des Phidias und seiner Zeit an.

Bis auf wenige Jahrzehnte war unsere Kenntniß der Werke des Phidias, dessen Geburt beiläufig in das Jahr 490 fällt, und sein Tod — er starb im Gefängnisse, der Unterschlagung von Kirchengut angeklagt — in das Jahr 426, ziemlich mangelhaft und eigentlich nur auf Hörensagen, auf die Berichte griechischer und römischer Schriftsteller gegründet. Seine berühmtesten Werke, der olympische Zeus, die Pallas Athene im Parthenon und jene Riesenstatue derselben Göttin, welche auf der Akropolis stand und den Feind drohend zurückwies, sind spurlos verloren

gegangen. Einzelne Büsten und spätere Nachbilder vergegenwärtigen uns spärlich die Gestalten des Meisters. Erst seit der plastische Schmuck des Parthenon und anderer attischer Tempel uns zugänglich geworden, vermögen wir auch aus eigener Anschauung Phidias' Größe zu beurtheilen. Die Sculpturen des Parthenon sind mit wenigen Ausnahmen im brittischen Museum unter dem Namen der Elgin-marbles aufbewahrt und bestehen aus den Resten der Giebelbilder, aus dem Friesbande, welches sich unter dem Porticus um die äußere Cella wand, und den Metopenreliefs. Gegenstand der Darstellung war die Verherrlichung der athenischen Schutzgöttin, ihre Erscheinung unter den Göttern und ihr Sieg über Poseidon schmückten in reichen Gruppen die beiden Giebelfelder, der feierliche Zug der Athener an den großen parthenäischen Festen, um der Göttin das Safrangewand zu überreichen, war auf dem Friese wiedergegeben, Kampfscenen, der räumlichen Umgebung am meisten zusagend, die Siege über die Centauren und Amazonen, Gegenstände aus der alten Localmythe, gewiß auch mit Beziehung auf die oberste Schutzgöttin, bildeten den Metopenschmuck.

Das östliche Giebelfeld ist nur noch in den Eckgestalten erhalten. Von der linken Ecke besitzen wir zwei Roßköpfe, einem aus den Fluthen des Oceans emportauchenden Gespanne angehörig, daran reihen sich ein behaglich auf einem Löwenfelle ruhender kräftiger Jüngling, Herkules, Theseus oder Cecrops genannt, zwei sitzende weibliche Gestalten mit besonders schönem Faltenwurfe (Voit's Denkm. B. VI. 6) und die eiligen Schrittes umherschreitende Iris. Der rechten Giebelseite gehören drei ruhende weibliche Figuren an, bald für die Parzen, bald und mit größerem Rechte für drei attische Heroinen ausgegeben (Voit's Denkm. B. VI. 7) und schließlich der berühmte Pferdekopf von dem Gespanne der untertauchenden Nacht oder der Semele. Welche Gestalten die Giebelmitte einnahmen, läßt sich nicht mehr mit vollkommener Gewißheit bestimmen, gewiß waren es olympische Götter und unter ihnen Pallas Athene. Vom westlichen Giebel sind gar nur einzelne Bruchstücke erhalten, Torsos, mehr oder weniger verstümmelt, und Theile von Köpfen. Nach einer Zeichnung aus dem 17. Jahrh. haben Alterthumsforscher die Gruppe restaurirt und in ihr den Sieg Athenes über Neptun in Gegenwart befreundeter Götter und attischer Heroen erkannt. Die Anordnung entsprach jener im östlichen Giebel und stieg auf beiden Seiten von liegenden und sitzenden Gestalten zur Mitte auf. So traurig auch der Zustand ist, in welchem sich gegenwärtig diese Sculpturen befinden, unverkennbar bleibt dennoch die meisterhafte Behandlung der ganzen Gruppe wie jeder Einzelnheit. Bei vollkommener Naturwahrheit, die selbst in

dem feinsten Detail wiederzufinden ist, weht dennoch ein großartiger idealer Zug durch die Bildung jeder Gestalt, trotz alles Reichthumes der Gewandung wird nirgends Natürlichkeit und Einfachheit vermißt, die energische Entfaltung des Lebens durch eine edle Ruhe abgewogen. Waren die griechischen Götter, sie konnten nicht anders sein, als sie Phidias gebildet.

Über 500 Fuß betrug die Länge des Friesbandes, welches sich um die Tempelwand zog. Es war $3^{1}/_{2}$ Fuß hoch und in flachem, aber vom Grunde scharf abgehobenen Relief gearbeitet. Beides mit Vorbedacht: die flache Behandlung zerschnitt nicht das vorzugsweise vom Boden reflectirende Licht, die scharfen Contouren warfen Schlagschatten auf den Grund und trennten deutlich alle Gestalten von demselben. Im Beisein der Götter, die zwölf an der Zahl in behaglicher Ruhe dem Vorgange zuschauen, übergibt der Priester dem Knaben das von attischen Frauen gewebte neue Gewand der Göttin. Nebenan tragen zwei Mädchen verdeckte Körbe mit geheimnißvollen Weihgeschenken auf dem Kopfe, davon der eine von der Priesterin noch zurückgesetzt wird. An diese Mittelgruppen schloßen sich zu beiden Seiten Volksgruppen in lebhafter Unterredung begriffen an, dann der Zug der Frauen und Jungfrauen mit Candelabern, Krügen und Schalen in den Händen, Reiter auf bäumenden Rossen, Wagenkämpfer in Begleitung von Victorien, die Bewegungen des Wettkampfes schon vorspielend, Opferstiere mit ihren Führern, die Westseite endlich der gegenüberliegenden östlichen entsprechend, nahmen die Vorbereitungen zum Wettkampfe, Rossebändiger u. s. w. ein. Mit Recht bewundert man an diesen Friesreliefs die Lebendigkeit des Gedankens, den Reichthum des Ausdruckes. Ruhig und feierlich schreitet der Frauenzug, die feierliche Haltung drücken auch die lang herabwallenden, reich aber regelmäßig gefalteten Gewänder aus. Fest und sicher sitzen die Reiter auf dem Rücken der Pferde, die Übereinstimmung zwischen den kecken Reitern und den muthigen Rossen kann nicht größer, die Bewegungen können nicht lebendiger und naturwahrer gedacht werden. Die Metopen, von welchen nur eine geringe Zahl in London, Paris und Kopenhagen erhalten ist, haben heftig bewegte Kampfscenen zum Gegenstande, mahnen aber bei aller Tüchtigkeit der Arbeit in Vielem noch an die ältere strenge Kunstweise.

Andere Sculpturwerke, die theils der Schule, theils der Zeit des Phidias angehören, sind die Metopen und der Fries des Theseustempels zu Athen, einige Jahrzehnte älter als die Bilder des Parthenons und in ihrem Aussehen, in den kurzen Verhältnissen, in der geringeren Ausführung der Haare und des Bartes auch alterthümlicher. Metopen und

Fries waren Kampfbilder, dort waren die Thaten des Theseus und Herkules, hier in fortlaufender Folge eine Centaurenschlacht und der Kampf des Theseus mit den Pallantiden oder mit Eurystheus in Gegenwart sitzender Götter dargestellt. Die Reliefs vom Friese des der unbeflügelten Nike geweihten Tempels im brittischen Museum sind zu sehr verstümmelt, als daß ein bestimmtes Urtheil über diese Kampfscenen gebildet werden könnte. Besser erhalten ist der innere Fries vom Apollotempel zu Bassä bei Phigalia. Eben so vortrefflich in dem einen Theile die Thierheit der Centauren im Kampfe mit den Lapithen ausgedrückt ist, ist auch der Gegensatz zwischen den unterliegenden Frauen und siegreichen Männern in der Amazonenschlacht gezeichnet. Es ist das schönste und lebendigste Kampfbild, welches uns aus dem Alterthum bewahrt ist, nicht weniger reich und mannigfach in den Situationen, als lebendig und leidenschaftlich bewegt im Ausdrucke. Von den Sculpturen am Zeustempel in Olympia aus der Schule des Phidias besitzen wir nur geringe Reste, und müssen die Erweiterung unserer Anschauungen erst von künftigen Ausgrabungen erwarten. Als Nachbilder verloren gegangener Werke dieses Zeitalters gelten die bekannten Rossebändiger oder Dioskuren auf dem Monte cavallo in Rom. Die Inschriften, welche sie tragen, sind offenbar unächt, und weder Phidias' noch Praxiteles' Hand hat sie berührt, sie sind unbestreitbar römische Werke, doch läßt die großartige Anlage allerdings auf ein Original aus der besten Zeit der griechischen Sculptur schließen. Auch eine Amazonenstatue im Vatican wird auf ein Original des Phidias zurückgeführt. Wetteifernd mit Polyklet, Ktesilaos und anderen unternahm er dieß Werk, er wurde aber besiegt und die Palme Polyklet's Statue zugesprochen. Die letztere hat sich nicht erhalten, wohl aber jene des Phidias und Ktesilaos in Nachbildern. Im kurzen Gewande, die eine Brust entblößt schickt sich die nach Phidias gebildete Amazone zum Sprunge an (Voit's Denkm. B. VI. 13). Sie ist kräftiger, männlicher gebildet, als die verwundete Amazone des Ktesilaos (B. VI. 16), welche die eine Hand nach der Wunde bewegt, die andere wie abwehrend und wehklagend emporhebt.

Die attische Schule war die hervorragendste, aber nicht die einzige Kunstschule des fünften Jahrhundertes. Neben ihr erhob sich gleichzeitig die peloponnesische, mit Phidias wetteiferte das Haupt der letzteren, Polyklet, dessen Blüthezeit in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts fällt. Da uns für diese Kunstschule die Anschauungen in noch höherem Grade als für die attische abgehen, so müssen wir zu den Berichten der Alten greifen, um uns wenigstens ein allgemeines Bild ihres Wesens zu entwerfen. Nach denselben hat auch Polyklet sich in Götterdarstellungen

versucht und unter anderen eine chrysoelephantines Werk für den Heretempel zu Argos geliefert. Die erhabene Göttin, mit einem reichen Diadem geschmückt, saß auf einem Throne, in der einen Hand einen Granatapfel, in der andern Hand das Scepter. Besser als die Münzen von Argos und Elis läßt uns die herrliche Colossalbüste der Juno Ludovisi zu Rom (Voit's Denkm. B. VII. 1) die Schönheit des Originalbildes ahnen. Der Ruhm Polyklets und seiner Genossen beruht jedoch weniger auf diesen idealen Göttergebilden, als auf den formengerechten Athletengestalten, auf seinem klaren Verständnisse der Körperverhältnisse, auf seiner Fähigkeit, durch contrastirende Bewegungen den lebendigen Ausdruck der Statuen zu erhöhen. Er hatte einen Speerträger gearbeitet, welcher mit Rücksicht auf die Proportionen des Leibes als Canon der Nachwelt galt und der erste die Regel eingeführt, den Schwerpunkt des Körpers hauptsächlich auf ein Bein zu legen, wodurch der anderen Seite eine freiere Bewegung gestattet war, ein rhythmischer Gegensatz ruhender und angespannter Glieder sich bildete. Als Materiale benützte Polyklet und die peloponnesische Schule vorzugsweise das Erz, welches nothwendig zu einer größeren Ausführlichkeit der Modellirung, zu einer naturalistischen Behandlung führte, übrigens mit den beliebtesten Gegenständen der Darstellung, Athleten und Kämpfer, vollkommen übereinstimmte. Wenn wir hören, daß Myron, der berühmte Zeitgenosse Polyklets, dessen Opferkuh mit einer Victoria auf dem Rücken in zahlreichen Epigrammen gepriesen wurde, dessen Lieblingsgestalt Herakles war, bei aller Naturwahrheit und naiver Lebendigkeit seiner Werke doch seinen Köpfen es an Ausdruck fehlen ließ, so gewinnt die Vermuthung nicht geringe Wahrscheinlichkeit, daß diese peloponnesische Schule die Kunstrichtung des stammverwandten dorischen Ägina weiter entwickelte und vollendete. Übrigens ist es keine müssige Behauptung, wenn man zwischen dem realistischen Streben der peloponnesischen Künstler und dem dorischen Stammcharakter einen inneren Zusammenhang ahnt, aus diesem die Vorliebe für die Darstellung des rein körperlichen und weiter des Naturlebens erklärt, woraus sich dann von selbst der Gebrauch des Erzes und die technischen Eigenthümlichkeiten Polyklets und seiner Genossen als nothwendige Folgerungen ergeben; nur darf man dabei die zweifellosen Einwirkungen der attischen Schule und dadurch eine Verminderung der herben Strenge nicht übersehen. Von Polyklets Amazone und seinem speerwerfenden Jünglinge, von Myrons Schnellläufer Ladas, dargestellt wie er am Ende der Bahn noch einmal alle seine Kräfte anstrengt und auf das Höchste spannt, haben sich keine Nachbilder erhalten; wohl gibt es aber einige andere Statuen, welche nicht mit Unrecht auf Polyklet und Myron

zurückgeführt werden; den letzteren gehört die Erfindung, wenn auch die Ausführung in spätere Zeiten fällt. So ist z. B. der Jüngling, welcher sich die Siegesbinde um das Haupt legt in der Villa Farnese eine Nachbildung des Diadumenos von Polyklet, Myrons Discuswerfer ist gleichfalls in mehren Exemplaren vorhanden (Voit's Denkm. B. VII. 16). Den Oberkörper nach vorwärts gebeugt, das eine Knie zurückgebogen, das andere durch die Hand gestützt, holt er mit der Rechten weit aus, im Begriffe die Scheibe mit aller Kraft zu werfen. Der Kopf ist bei einzelnen Statuen prüfend nach dem Discus zurückgewendet, bei dem Londoner Exemplar blickt er geradeaus abwärts nach der Bahn, welche die Scheibe zurückzulegen hat. Man sieht, es ist ein gewaltiger Sprung von den mythischen gedankenvollen Werken des Phidias, worin sich das ganze geistige Leben der Griechen wiederspiegelt, bis zu diesen einfachen Darstellungen des äußern Körperlebens. Doch würde man sehr irren, wollte man darin einen Abfall von dem keuschen reinen Geiste oder wohl gar den Verfall der Kunst erblicken. Die virtuose Schaustellung schöner Formen oder gewaltiger Kraft oder verwickelter Bewegungen beginnt erst später, die Absichtlichkeit der Darstellung ist nirgends zu finden. Daß aber das Körperleben in dem Kreise der Plastik und im Leben der Griechen keine unbedeutende Rolle spielte, mit vollkommenem Rechte in die Kunstsphäre gezogen wurde, ist aus früher Gesagtem wohl hinlänglich klar. Auch die nächstfolgende Kunstrichtung bis auf Alexander den Großen weist den Namen einer verfallenden Kunst noch strenge von sich. Es ist zwar eine allgemeine Sitte, den peloponnesischen Krieg als einen Hauptabschnitt der griechischen Culturgeschichte zu betrachten und von ihm aufwärts neue Perioden des Staatslebens, der Literatur und Kunst zu zählen, und theilweise nicht mit Unrecht. Die politische Gestalt Griechenlands verändert sich mit einem Schlage, namentlich in Athen, wo wüste Demagogie ihr Spiel beginnt, die blinde Laune der Masse regiert, Sophistik und Buhlerei um die Volksgunst die Stufen zur Herrschaft bilden. Der feste Zusammenhang zwischen dem Individuum und dem Gemeinwesen geht verloren, die freiwillige Hingebung an den Staat, das unmittelbare Verschmelzen des Einzellebens mit dem Allgemeinen hören auf, das Individuum macht sich stärker geltend und verlangt nach größerer Selbständigkeit. Und nicht bloß im politischen Kreise zeigt sich diese Erscheinung, nicht allein hier wird Alles vor den Richterstuhl des Einzelnen gezogen, und dieser über das allgemein Geltende gestellt, auch in den geistigen Anschauungen, in der Poesie erwacht das subjective Leben. Die Götter verlassen die Erde, die Gewißheit ihrer sinnlichen Gegenwart verschwindet, sie ziehen sich

immer mehr zu dem gestaltlosen einfachen Punkte einer allgemeinen Vernunft zusammen, moralische Systeme, praktische Philosophien entstehen als Stütze oder Ersatz des wankenden Glaubens, in der Tragödie herrscht das Rührende und Pathetische, sittliche Schönrednerei vertritt das trotzige, aber erhabene Schicksal, die Komödie wird zum Intriguenstück und behandelt fern von allen politischen Beziehungen, dem Lebensmarke der alten Komödie, private Verhältnisse, Verschrobenheiten des Familienlebens. Doch trifft dieser Umschwung die bildenden Künste weniger als die anderen Bildungskreise. Es liegt in ihrem Wesen, daß sie spröde gegen den Fortschritt sind, noch an alten Formen hängen, während rings um sie herum schon ein neuer Inhalt durch das Leben strömt, sie halten aber auch hartnäckiger an dem Errungenen fest und zehren noch von der vergangenen Blüthe, während anderwärts bereits der Verfall und die Fäulniß beginnt. So war es auch in dem nächsten Zeitalter nach Phidias. Die Vollendung, zu welcher die plastische Kunst durch ihn und seine Genossen gehoben wurde, verlor sich nicht mit einem Male; auch die jüngeren Meister, auch Skopas und Praxiteles, ja selbst noch Lysipp haben ihren Antheil an der Blüthe der antiken Kunst. Freilich fehlt es auch hier nicht an Neuerungen, es bleibt die Richtung der Kunst nicht unverändert; diese Neuerungen gehörten aber zum vollendeten Abschlusse des plastischen Kreises, diese veränderte Richtung ist nicht dem Genius der Antike entgegen. Zunächst tritt eine größere Wichtigkeit in Bezug auf das Material ein. Die Chrysoelephantinen sind nicht mehr die Hauptwerke der Meister, sie können ja nicht die Weichheit und Anmuth der Formen wiedergeben, die tiefere Beseelung nicht schildern, sie weichen dem Erze und namentlich dem Marmor. Mit Vorliebe werden jugendliche und weibliche Ideale gebildet, die einzelnen Altersstufen der Jugend, der halberwachsene Knabe mit seinem geheimnißvollen Reize, der weiche schwärmerische Jüngling, das zarte aufblühende Mädchen, die vollendet schöne Jungfrau verklärt und verherrlicht. Die Gestalten erschüttern nicht durch ihre Erhabenheit, sie entzücken aber durch ihre Schönheit, berauschen durch ihren sinnlichen Reiz, dieß Alles aber noch echt plastisch und ohne alle herausfordernde Koketterie und Manierirtheit. Damit hängt die größere Schlankheit der Verhältnisse, die lebendigere Bewegtheit der Gestalten und ihr aufgeschlossenes, innigeres Wesen, damit auch der veränderte Ideenkreis, das Vorwalten der jüngeren Götter: Apollo, Hermes, Dionysos, Aphrodite, Artemis als Gegenstände der Darstellung zusammen. Namentlich an Dionysos bildet sich ein neuer Olymp heraus, die Kunst wiederholt, was die alte Mythe erzählt; ein neues Göttergeschlecht verdrängt das alte;

auch in untergeordneten Gestalten, auch in jenen der Antike eigenthümlichen Mischbildungen aus Thier- und Menschengliedern regt sich ein neuer Geist. Die Centauren paßten zu den alten Göttern, die Satyren, wie jene das Gegenbild zur erhabenen Macht der Olympier, so diese der Gegensatz zum idealen sinnlichen Reize des Dionysos, entsprechen dem letzteren, die männlichen Amazonen waren dort, die Bacchantinen, die Eroten sind hier berechtigt; wildes Kampfgetöse begeisterte früher, heiterer sinnlicher Genuß, selbstvergessene Trunkenheit erfreuen jetzt den Beschauer. So groß aber auch der Unterschied sein mag, der zwischen dieser und der älteren Kunstperiode herrscht, nichts berechtigt uns, die Blüthe und die Vollendung bloß auf diese letztere zu beschränken. Wir dürften es thun, wären durch Skopas und Praxiteles die unübertrefflichen Typen z. B. für Zeus und Here zerstört und andere an ihre Stelle gesetzt worden. Dieß war aber keineswegs der Fall, das Alterthum hielt mit edler Pietät an diesen einmal geschaffenen und als vollendet anerkannten Typen fest und die jüngeren Meister wagten ihre schöpferische Kraft meist nur an bis dahin ungeformte Ideen und Gestalten. Eine andere Stoffwelt taucht auf, doch von eben so reinem griechischem Charakter als die frühere, ein neuer Mythenkreis tritt in den Vordergrund, aber die religiöse Grundlage der Kunst selbst bleibt im Wesentlichen unverändert. In den Niobiden, in dem Musenkreise und Apollo als Musenführer, in der Venus von Melos, in den Siegen des Bacchus spricht noch immer der lebendige Glaube, wie er sich in des Phidias Werken ausdrückte, es sind die Götter nicht aus Gewohnheit beibehaltene Rahmen, in welche man ihnen fremdartige Formen einschließt, es gilt noch immer, die Schönheit und Pracht der Welt zusammenzulesen und mit ihr die Götter zu schmücken. Daß aber die Proportionen sich änderten, die Formen schlanker wurden, ist vorzüglich durch die veränderte Stoffwelt bedingt, und für die jugendlichen, seelenvolleren Gestalten eben so richtig und naturwahr, als das gedrungene, „quadratische" Aussehen der alten kämpfenden Helden.

Kein Werk vergegenwärtigt besser und klarer den Kunstcharakter dieser Periode von 404—320, als die Niobidengruppe in Florenz. Zwar ist dieselbe kein Originalwerk, die meisten Gestalten nicht einmal das Werk eines Meisters ersten Ranges, das Alterthum schwankte bereits, ob es die Niobe mit ihren Kindern Skopas oder Praxiteles zuschreiben soll, und die gegenwärtige herrschende Meinung, die Skopas als den Schöpfer derselben annimmt, stützt sich auf keine bestimmten Beweise: doch gehört diese Gruppe zweifellos in die obenerwähnte Periode und ist selbst in dem Nachbilde den besten Werken des Alterthumes beizu-

zählen. Im J. 1583 an der Porta Ostiensis zu Rom ausgegraben und seit dem vorigen Jahrhunderte in der Gallerie degli Uffici zu Florenz aufgestellt, sind die Niobiden sowohl mit Rücksicht auf ihre Gruppirung, wie auf die ursprüngliche Zahl der Figuren der Gegenstand langwierigen Streites und mannigfacher Hypothesen geworden. Gleich nach Auffindung der Statuen wurden sie als Niobiden erkannt, und als Gegenstand der Darstellung die Rache Apollos und Artemis' für den Hohn der stolzen thebanischen Königin Niobe, die sich Angesichts ihrer sieben Söhne und sieben Töchter größer dünkte, als Leto, die ja nur zwei Kinder geboren hatte. Daß die pfeilsendenden Götter selbst unsichtbar blieben, und die Gruppe ursprünglich in einem Giebelfelde aufgerichtet war, darüber herrscht kein Zweifel, doch entspricht die Zahl der Söhne und Töchter hier nicht der Zahl in der Sage, welche deren zusammen vierzehn angibt. Die Florentiner Gruppe ist unvollständig und muß theils durch an anderen Orten befindliche Statuen — der gewöhnlich zu den Niobiden gerechnete Ilioneus in München (Voit's Denkm. B. VII. 12) steht zwar an Schönheit den Florentinischen nicht nach, im Gegentheil scheint er ein Originalwerk aus der besten griechischen Zeit, läßt sich aber in der Gruppe nur gewaltsam unterbringen — theils in der Idee ergänzt werden, was dem berühmten Archäologen Welcker bisher am besten gelang.

Die rechte Giebelecke füllt ein sterbender Sohn, die eine Hand ist über den Kopf gebogen, sie hat die Stellung beibehalten, in welcher ihn der tödtliche Streich traf, die andere und die Beine haben sich schon zum Tode zurecht gelegt; in der linken Ecke mögen wir uns entsprechend eine Tochter gefallen denken. Ihr folgten die noch erhaltenen Statuen zweier Söhne. Eiligen Laufes, den hemmenden Mantel über den Arm geworfen, den Kopf nach rückwärts gewendet, woher die Macht des Todes droht, suchen sie dem sicher treffenden Geschoße zu entfliehen. Ein dritter Sohn versucht das Gleiche, mitten im Laufe wird er aber durch eine Schwester zurückgehalten, welche bereits getroffen zusammensinkt und am Knie des Bruders ihre letzte Stütze findet. An sie reihen sich auf der linken Seite noch zwei Töchter. Sie möchten dem Verderben entrinnen, die Gewänder bewegen sich wie im Sturmwinde, die eine jedoch, die nächste an der Mutter, hat schon der Pfeil erreicht. Der Kopf fällt nach hinten zurück, die Rechte sinkend läßt das Gewand fahren, mit der Linken fährt sie nach der Wunde. Die Mitte des Giebels nahm die Mutter ein, schützend drückt sie die jüngste Tochter an ihren Schooß, während sie mit dem anderen Arme ihr Gewand zur Abwehr empor hebt. Kopf und Blick sind nach oben gerichtet. Selbst im ergreifendsten Schmerze, im Bewußtsein der Vernichtung bewahrt sie noch Stolz und Würde. Sie

stirbt und sieht ihr Haus untergehen, wie ein Held auf dem Kampfplatze stirbt. Die Scala der Empfindungen, welche wir an den Statuen der linken Seite erblickten, und welche in der Mutter ihren Abschluß erhielten, ihren Höhepunkt erreichten, setzt sich auf der anderen Seite fort. Eine Tochter zieht, ähnlich wie die Mutter, den Peplos zum Schutze über das Haupt, das sich zum getroffenen, sinkenden Bruder herabbeugt. Der jüngste Sohn flüchtet in den Arm des Pädagogen. Bei aller Furcht kann doch der Knabe das Umsehen nicht lassen. Der Pädagoge dagegen, die einzige unbefangene Person in der Gruppe, erkennt das unabwendbare Verderben, schaut entsetzt den Zusammenhang der Dinge. Er spielt hier die Rolle, welche in der Tragödie dem Chore zugewiesen wird. Zwischen diesen Figuren und dem sterbenden Sohne in der Giebelecke müssen noch zwei Gestalten, dem fliehenden Brüderpaare links ergänzt werden. Sie stellten jedenfalls einen Bruder und eine Schwester vor, und schloßen die Zahl der vierzehn Kinder.

Nicht allein durch den größeren Seelenausdruck, durch den Reichthum der Empfindung, die wir als Resignation, Klage, Furcht, Verzweiflung schauen, und die Mannigfaltigkeit der Situationen unterscheiden sich die Niobiden von den älteren Sculpturen, ihnen eigenthümlich und neu ist auch der offene dramatische Charakter der Gruppe, die bestimmte Handlung, die großartige Kraft des Affectes, die individuelle Bewegtheit der Gestalten. Die Vergleichung der Giebelgruppen des Parthenon mit den Niobiden spricht so deutlich die Fortschritte in der Entwicklung der Plastik aus, daß alle weiteren Worte überflüssig werden. Es ist damit nicht der Fortschritt zur Vollendung gemeint, sondern jener zu einem anderen Ideen- und Formenkreise. Das ruhige Götterleben wird zum tragischen Heldenleben, der äußere Kampf zum inneren Conflicte. Echt griechisch, rein plastisch sind beide Richtungen, die eine aber mahnt an das Epos, an Homer, die andere an die Tragödie, an Sophokles.

Wie schon oben erwähnt, schwankte bereits im Alterthume die Meinung über den Schöpfer der Niobiden, und nur aus allgemeinen Gründen, weil sie dem Charakter seiner übrigen Werke besser entsprechen, werden sie neuerdings dem Skopas zugesprochen. Andere Gruppen, welche das Alterthum von ihm kannte und pries, wie jene der Liebe, der Sehnsucht und des Verlangens, der Zug der Meergötter mit Achilles nach der Insel Leuke, haben sich nicht erhalten, doch bewahren die europäischen Museen gar viele Werke, welche sich auf die Schule des Skopas (390—350 v. Ch.) zurückführen lassen, so z. B. die erst 1820 aufgefundene Venus von Melos im Louvre, bis an die Hüften entkleidet (Voit's Denkm. B. VII. 4), in ihrem Wesen der Liebesreiz noch mit ernster Hoheit ver-

knüpft, der Apollo Kitharödos in lang herabwallendem Gewande, in vielen Exemplaren vorhanden, vielleicht auch einzelne Musen, wie die Kolossalstatue der Melpomene in Louvre und als Nachbildung seiner bacchischen Gestalten, welche bekanntlich durch Skopas ihr entfesseltes, freudetrunkenes Wesen festgestellt erhalten, das Relief einer Mänade, welche ein Böcklein zerreißt.

Praxiteles, noch einige Jahrzehnte später wirkend als Skopas, setzte die von diesem begonnene Richtung fort und bildete besonders das Ideal jugendlicher Gestalten, schwärmerischer Jünglinge, schmachtender Frauen aus, und verherrlichte den Reiz schöner Nacktheit. Praxiteles war der erste, der es wagte, Aphrodite völlig unbekleidet darzustellen. Motivirt war der Vorgang dadurch, daß er sich die Göttin eben dem Bade entstiegen dachte. Als er aber sein Venusbild, vielleicht mit Benützung eines Modells — es lebte damals Phryne, die berühmteste aller Hetären — gearbeitet, den Koern zum Kaufe anbot, weigerten sich diese dessen: die nackte Statue der Göttin galt noch als Neuerung. Sie wurde von den Knidiern erstanden und galt als der größte Schatz der Insel. Nachbilder der knidischen Venus, der Stammmutter aller folgenden, gibt es sehr viele, ebenso von anderen Typen, welche Praxiteles geschaffen, vom träumerischen Eros — ein besonders schöner Torso ist im Vatican (Voit's Denkm. B. VII. 8) — vom ausruhenden, an einen Baumstamm angelehnten Satyr, dem Ideale sorglosen Genusses, vom Apollo dem Eidechsentödter, einem reizenden Knaben, der muthwillig die am Baumstamme sich hinaufschlängelnde Eidechse mit seinem Pfeile neckt, dem ersten mythologischen Genrebilde nach Hettner's treffendem Ausdrucke. Auch der Apollino in der Tribune zu Florenz und der Barberinische Faun in München, dieser selige Trinker, der behaglich seinen Rausch ausschläft, gehören in diesen Kreis. Ein Originalwerk aus der Schule des Praxiteles besitzen wir schließlich in dem Rundfriese am Monumente des Lysikrates in Athen. Es behandelt die bekannte Mythe von der Bestrafung der tyrrhenischen Seeräuber durch Dionysos. Dieser selbst, ein anmuthiger Jüngling, ruht auf einem Felsstücke und tränkt seinen Panther, behaglich haben sich ihm zur Seite zwei Satyren gelagert, und andere zu den Weinschalen gegriffen, während die übrigen beschäftigt sind, die über die Seeräuber verhängte Strafe zu vollziehen. Winselnd liegt der eine auf der Erde, von dem Stocke des auf ihm knienden Satyrs bedroht, andere werden geknebelt, mit Fakeln gepeinigt, bei dreien endlich hat schon die Verwandlung begonnen: die Beine sind noch menschlich, der Kopf hat aber schon die Fischform angenommen, und so stürzen sie sich nun in ihr neues Element.

Ein anderer Kreis von Gestalten, als wir eben betrachteten, tritt uns in Lysippos' Werken (347—320) vor die Augen. Hatte Praxiteles vorzugsweise das jugendliche reizende Ideal ausgebildet, und in unübertrefflicher Weise die Wonne heiter sinnlichen Genusses, die Anmuth des enthüllten weiblichen Körpers geschildert, so schuf Lysippos in seinen Herkulesbildern einen neuen Charaktertypus an Arbeit erstarkter, mächtiger, durch den Ausdruck unverwüstlicher Kraft idealer Körperformen. Dadurch kamen naturalistische Motive und mit diesen eine andere Technik in Aufnahme. Die scharfe Charakteristik seiner Gestalten, bis in das Detail ausgearbeitet, wurde Lysippos bereits von den Alten nachgerühmt, seine gründlichen Naturstudien beweisen die Gypsmasken, deren Gebrauch zu seiner Zeit als Nothbehelf für die Bildhauer aufkam. Noch wichtiger wird Lysippos als der Begründer der Porträtsculptur. Wie in der Architektur die Privatgebäude an Kunstaufwand und Pracht bald die Tempel übertrafen, so ging es auch in der Plastik. Sie diente jetzt zur Verherrlichung der Fürsten und berühmten Zeitgenossen, und benützte die Formen, die früher ausschließlich den Göttern geweiht waren, zum Schmucke der Erdgeborenen. Doch darf man ja nicht von den Porträtstatuen dieser Zeit zu gering denken. Was sich uns von griechischen Porträtbüsten und Statuen erhalten hat, wie die sitzenden Gestalten der Schauspieldichter Menander und Posidippos im Vatican, der großartig gedachte Sophokles im Lateran und zahlreiche andere Figuren, beweist eine überaus glückliche Verwendung idealer Züge und ist von den prosaischen Bildnißstatuen späterer Zeiten unendlich weit entfernt. Es scheint, als ob die Götter und die Menschen Einzelheiten ihres Wesens gegeneinander ausgetauscht hätten: jene treten aus ihrer seligen Ruhe heraus und zeigen sich erfüllt vom Liebreize der Sehnsucht und des Verlangens, diese überragen durch ihre Größe das gewöhnliche menschliche Maß und lassen wenig von menschlicher Bedürftigkeit schauen. Ob die Kunstrichtung des Lysippos, der namentlich als Erzgießer großen Ruhm erwarb, und bekanntlich schlankere Verhältnisse als Regel einführte, auch in der ausführlicheren, fast malerischen Behandlung des Haares von seinen Vorgängern abwich, unmittelbar von der älteren peloponnesischen Schule abzuleiten sei, läßt sich nicht mehr entscheiden.

Eine mehr oder weniger getreue Copie des Lysippischen Herkules mag wohl der sogenannte Farnesische Herkules sein, der von dem Athener Glykon gefertigt im Museum zu Neapel sich befindet. Auf einen Baumstamm gelehnt, über welchen der eine Arm mit der Keule lässig herabhängt, ruht er ermüdet von harter Arbeit aus. Der Kopf tritt gegen diese Körperfülle ganz zurück; er ist unverhältnißmäßig klein und läßt

uns die überaus, ja übermäßig kräftigen Muskeln, die materielle Wucht das Körpers noch deutlicher schauen. Auch der berühmte Torso im Vatican, gleich dem Apollo vom Belvedere früher der Gegenstand tiefsten poetischen Preises, dürfte das Nachbild eines Lysippischen Werkes sein. Nach der neuesten Ansicht stützt sich hier Herkules mit der Linken auf die Keule, während der Oberkörper nach rechts überbeugt, und die Rechte einen Becher hält: so aber hatte bereits Lysippos den Helden in Bronze gebildet. Freilich ist der Torso, dem Kopf, Arme und Beine fehlen, verstümmelt genug, um auch andern Auslegungen Raum zu geben. Seine Tüchtigkeit als Porträtbildner bewährte Lysippos vorzugsweise in seinen zahlreichen Darstellungen Alexanders; bald einzeln, bald von seinen Feldherren umgeben in einer außerordentlich reichen Gruppe, bald als Jüngling, bald mit der Lanze bewaffnet und behelmt, zur Schlacht sich rüstend, oder mitten im Kampfgewühle wurde er von Lysipp gebildet und stets so treffend und mit geschickter Hervorhebung aller Vorzüge und Verheimlichung aller Mängel, daß sich der große König von keinem anderen Künstler verewigen lassen wollte. Von allen erhaltenen Alexanderbüsten entspricht die im Louvre befindliche am meisten dem Charakter des Lysippos; Alexander ist auf ihr, wie auch sonst an andern Darstellungen durch das auf der Stirne aufgebogene Haupthaar, das sich oft strahlenförmig ausbreitet, kenntlich. Verwandt mit Lysippos ist Euphranor, auch als Maler berühmt; an Praxiteles lehnten sich Leochares, welcher den Raub des Ganymed in anmuthiger Weise darstellte, Polykles, Thimotheos u. A. an. Von Vielen derselben haben sich nur Namen erhalten, dagegen gibt es auf der anderen Seite auch viele Statuen in den Museen Europas, welche dieser Periode angehören, mag auch der Name ihres Meisters unbekannt, ja nicht selten auch der Gegenstand der Darstellung ungewiß sein. Das Letztere kann bei der geringeren Gabe der Plastik, zu individualisiren, nicht auffallen, es kann dann aber auch nicht befremden, wenn sie bei dem Entwurfe der geschichtlichen Entwicklung der Kunst unberücksichtigt blieben.

Vollendung und Verfall rücken in der Kunst unmittelbar an einander. Das Zeitalter Alexanders zeigt uns diesen bereits ganz deutlich, und die Nachfolger Lysipps und Praxiteles' sind bald an Sünden eben so reich als die ersteren an ästhetischen Tugenden. Ja sieht man genauer zu, so kann man sogar schon in der zuletzt betrachteten Kunstperiode die Keime des Verfalles erblicken. Es bedurfte nur eines kleinen Schrittes, und des Praxiteles entzückende Gestalten verwandeln sich in inhaltslose Figuren, an welchen man eben nur die äußere Formenschönheit bewundern kann, oder was noch ärger ist, der freie sinnliche Reiz geht in

unkeusche Lüsternheit über und aller Aufwand der Kunst dient nur dazu, sittliche Verirrungen zu beschönigen. Einen solche widernatürlichen und unsittlichen Reiz athmen die Hermaphroditen, zuerst von Polykles (367 v. Ch.) geschaffen, die offenbare Verherrlichung eines häßlichen Nationallasters, eine einfache Apotheose des Fleisches werden dann die zahlreichen Venusstatuen, zu welchen die bewunderte knidische Venus die Veranlassung gab, wenn auch nicht alle den Hetärentypus so deutlich an sich tragen, wie die bekannte Venus Kallipygos in Neapel. Auf Lysippos läßt sich die spätere Vorliebe für kolossale Darstellungen, die manierirte Behandlung der Muskeln u. s. w. zurückführen, das malerische Princip, das kecke Überschreiten der Grenzen der Plastik in Individualisirung regte sich schon in seiner Zeit. Doch eben, weil Vollendung und Verfall so nahe an einander liegen, kann man sie nicht so strenge scheiden und immerhin steht selbst Lysipp noch wegen seiner selbständigen schöpferischen Kraft dem Zeitalter des Phidias und Skopas näher, als den Virtuosen der nachalexandrinischen Periode.

Überblicken wir für den gleichen Zeitraum — bis auf Alexander den Großen — den Zustand der griechischen Malerei, so bleibt uns freilich wenig zu sagen; denn, wie schon oben erwähnt, beschränkt sich unsere Kenntniß der griechischen Malerei auf schriftliche Nachrichten und die Vasenbilder, welche uns aber mehr über den unerschöpflichen Reichthum der griechischen Phantasie und die Ausbreitung feinen Kunstsinnes auch in untergeordneten Kreisen, als über das Eigenthümliche der Malerei belehren. Daß dieselbe der Plastik ziemlich nahe stand und eigentliche Farbenwirkungen verschmähte, wissen wir; über das Weitere aber ist für ewige Zeiten der Schleier der Vergessenheit gezogen. Überspringen wir die älteren Meister, welche die Technik entwickelten und die ursprünglich einfärbigen Bilder allmälig in farbenreiche, vollkommene Gemälde verwandelten, so tritt uns als der erste bedeutende Maler Polygnot, Kimons Freund, entgegen. Ein umfangreiches Werk desselben, in einer Halle zu Delphi gemalt, ist in unseren Tagen nach Pausanias' Beschreibung mehrfach restaurirt worden. Wir haben uns dasselbe, was die einzelnen Gestalten anbelangt, ideal gezeichnet, in der Färbung immerhin lebhaft genug zu denken, die Alten lobten an ihm das Durchsichtige der Gewänder, die Röthe der Wangen, das Edle in der Charakteristik, doch ohne verschlungene Gruppirung, ohne Perspective und Hintergrund. Mehre Gestalten mit beigefügten Namen befanden sich immer auf einzelnen Tafeln, die dann aneinander gefügt und auf diese Weise zu einem Ganzen verbunden wurden. Der Gegenstand der Darstellung war die Eroberung von Ilion, die Abfahrt der Hellenen und der Besuch

des Odysseus in der Unterwelt, Scene an Scene an einander gereiht. Neben Polygnot werden noch Panänos, ein Verwandter und Gehilfe des Phidias, Onatus u. A. als Wandmaler genannt, welche Tempel und Hallen mit Gemälden schmückten, und ähnlich der älteren attischen Bildhauerschule, emsiger bedacht waren, die religiöse Bedeutsamkeit des Vorganges, als den Wohllaut der sinnlichen Erscheinung hervorzuheben. Dieß Letztere geschah erst in einem späteren Zeitraume, in der ionischen Schule, nachdem sich die Kenntniß der Perspective, der Modellirung und der feineren Illusion an der Theatermalerei durch Agatharch und Apollodor herausgebildet hatte. Die Verbindung der Malerei mit der jüngeren Tragödie ist ein deutlicher Fingerzeig für die Stellung jener zur griechischen Bildung, der beste Beweis für den späten Eintritt der Malerei in das griechische Leben. Was die griechische Cultur verdarb und ihrem Verfalle entgegenführte, bot der Malerei die kräftigste Nahrung.

An der Spitze der ionischen Schule stehen Zeuxis und Parrhasios, in der Künstlergeschichte durch ihre Wettkämpfe gar wohl bekannt, im Verhältnisse zu ihren Vorgängern Naturalisten, welchen es um äußere Lebendigkeit, Abrundung der Formen und sinnlichen Reiz der Erscheinung am meisten zu thun war. Zeuxis malte eine Penelope, die Verkörperung weiblicher Würde, eine Helena, eine säugende Centaurin; Parrhasios, dessen Contouren an Feinheit schwer zu übertreffen waren, hatte unter anderem auch das größte Räthsel der Kunstgeschichte gearbeitet, eine einzelne Gestalt, welche alle Eigenschaften des atheniſchen Volkes, seine Unbeständigkeit, Großmuth, Grausamkeit, das Ungerechte und Gütige, das Übermüthige und Kleinmüthige gleichmäßig offenbarte, wahrscheinlich eine allegorische Figur, die, weil sie nichts sagte, Alles aus sich herauszudeuten gestattete. Von einem Zeitgenossen dieser Meister, Timanthes, besitzen wir vielleicht ein Bild in einer allerdings nur matten Nachbildung. Er malte Iphigenias Opferung, ausgezeichnet durch den Ausdruck des tiefsten Schmerzes aller Theilnehmer und besonders wirksam durch den verhüllten Agamemnon; diesen letztern wenigstens zeigt auch ein pompejanisches Wandgemälde gleichen Inhaltes.

Neben der älteren attischen und der ionischen Malerschule wird noch eine dritte, peloponnesische, durch Eupompos und Pamphilus gegründet, genannt. Sie theilt mit der ionischen die naturalistische Richtung, zu welcher bekanntlich die Malerei ihrem ganzen Wesen nach drängt, geht aber noch systematischer zu Werke und bildet noch schärfer die Grundlagen der Malerei, den mathematischen Unterricht und eine reichere Technik, nämlich die Enkaustik aus. Die letztere war zwar schon Polygnot bekannt, wurde aber erst jetzt durchgreifend angewendet, eine

Neuerung, kaum weniger erfolgreich, als der Gebrauch des Öles als Bindemittels am Ausgange des Mittelalters. Namen werden viele genannt, auch manche Werke aufgezählt. Wir müssen es bezweifeln, daß Euphranors Übertragung des Phidias'schen Zeus in Farbe eine rechte Wirkung hervorgebracht, bewundern aber die durch Anekdoten bekannte Sicherheit der Zeichnung, den Reichthum der Erfindung und nebenbei auch die willige Selbstvergötterung, das sicherste Kennzeichen des sinkenden Künstlerbewußtseins. Alle Maler des Alterthumes überstrahlt an Ruhm der von den Grazien reichbeschenkte Apelles von Kos, etwa 356—308 v. Ch. Apelles vereinigte die Eigenthümlichkeiten der ionischen und der peloponnesischen Schule, und verband reichen Formen- und Farbensinn mit ausgedehnten theoretischen Kenntnissen; anderen Meistern den Vorrang in der Kunst der Gruppirung und der Perspective lassend, nahm er für sich die Grazie und Anmuth in Anspruch. Wir besitzen wohl viele Anekdoten über ihn, aber keine Werke von ihm. Viele derselben, wie z. B. die Venus Anadyomene, nach einem Modelle gemalt, und so unübertrefflich in der Ausführung, daß sich Niemand an die Wiederherstellung der beschädigten Theile wagte, die berühmten drei Contouren, im Wettstreite mit Protogenes geschaffen — jeder suchte den Anderen an Zartheit der Linie zu übertreffen — waren noch in der Kaiserzeit zu Rom zu sehen, gingen aber meistens im Feuer zu Grunde. Apelles war der Lieblingsmaler Alexanders des Großen, welchen er unter anderem auch mit dem Blitze in der Hand darstellte, so plastisch, daß die Finger aus der Tafel gleichsam heraustraten und der Blitz ganz außerhalb derselben erschien. Außerdem werden noch große Schlachtgemälde mit besonders lebendingen Pferdegestalten, Heroenbilder und allegorische Figuren, wie Donner und Gewitter, von welchen letzteren Plinius mit Recht sagt, daß sie eigentlich unmalbar sind, von seiner Hand gerühmt. In der Technik erwarb er sich einen Namen durch die Erfindung eines Firnisses oder einer Lasur, welche die allzugrellen Töne dämpfte, und sie doch auch wieder hob, sonst könnten wir uns die Wirkung seiner Gemälde, oft nur mit vier Farben (Plinius nat. hist. L. XXXV. 10, 36) ausgeführt, nicht erklären. Neben Apelles werden noch zahlreiche Maler genannt. Das Zeitalter Alexanders, so wenig es auch die Plastik förderte, so günstig war es der Malerei: seine Prachtliebe, seine vorherrschende Neigung, für den sinnlichen Reiz der äußeren Erscheinung, selbst die Lockerheit der Sitten, die den Malern zahlreiche Modelle zuführte, und ihren Schaustellungen nackter Körper zahlreiche Bewunderer sicherte, das immer stärkere Hervortreten des Individuums waren ebenso viele Werkmittel für die Malerei, als sie die vorzugsweise nationale Kunst der Plastik

zu Grabe trugen. Wir wollen hier nur noch erwähnen, daß gleichzeitig auch die Genremalerei, das sogenannte Stillleben in Aufnahme kamen. Pyreikus malte Handwerksbuden, Pausias Thier- und Blumenstücke. Dieß entspricht gar sehr der Aufmerksamkeit, die man den Privatbauten zuwendete, der Blüthe der neueren, mit Sklaven, ungerathenen Söhnen u. s. w. beschäftigten Komödie, der fast gleichzeitigen Begründung der Idylle. Der Einzelne war losgelöst von der öffentlichen, allgemeinen Ordnung; was früher werthlos war, das Private, Zufällige, trat jetzt in den Vordergrund.

Im Weltreiche Alexanders des Großen ging Griechenland unter. Die griechische Bildung erhob sich zwar zum Range einer Weltbildung und gewann eine äußere Ausdehnung wie nie zuvor. Sie herrschte am ganzen Mittelmeere, in Syrien, Ägypten, bald auch in Italien, und fand an den Königen von Pergamus, Makedonien und den Ptolomäern eifrige Pfleger und Beschützer. Mit der Vernichtung des hellenischen Staatswesens ging aber die lebendige Grundlage der griechischen Kunst verloren; sie konnte noch als höfische Kunst in äußerem Glanze prangen, sie konnte aber nicht mehr wie früher ihre Anregungen aus der unmittelbaren gesunden Gegenwart schöpfen, sie mußte auch auf den innigen Zusammenhang mit den allgemein verehrten, wahren Mächten des Lebens verzichten. Ein ähnlicher Vorgang, wie in der Wissenschaft und in der Poesie, zeigt sich auch in den bildenden Künsten. Jene, grübelnd und nachdenklich, predigt die Flucht aus der Wirklichkeit, oder gibt wenigstens die Mittel an, sich im Leben zurechtzufinden, denn das Gefühl des wohnlichen Behagens ist nicht mehr vorhanden, der Glaube an die Vernunft des Lebens zerrüttet; die Beredsamkeit wird Rhetorik, die ganze Denkthätigkeit nimmt die Richtung nach exacter Gelehrsamkeit, zerlegender Kritik; die Poesie dieses Zeitalters trägt nach allgemeiner Übereinstimmung „den Charakter mühsamer Erudition und gezierter Manier, die Sprache ist dunkel, die Verskunst besitzt äußere Regelmäßigkeit ohne Gehör, eine bloß studirte Empfindsamkeit in kleinen Formen.“ Nicht anders verhält es sich mit den bildenden Künsten. Die schöpferische Kraft, die heiligen Mythen zu Kunstgestalten zu verdichten, erlahmt, man hilft sich mit Allegorien, mit Personificationen unlebendiger, abstracter Sachen, und stellt die Schutzgöttinnen der neuen Städte Antiochia, Alexandria dar, eine seichte Nachahmung der alten städtischen Schutzgötter, die in ganz anderer Weise lebendig waren als diese „Tychen“; man erfindet wohl auch noch neue Typen, aber sie beziehen sich bezeichnend genug auf orientalische Culte, auf Serapis, Isis, den Mithrasdienst, und entlehnen ihre Züge den alten heimischen Göttern. Dagegen offen-

bart sich eine gewisse Virtuosität der Technik: das Schwierige, Verwickelte wird mit Vorliebe hervorgesucht, kolossale Dimensionen — das Weltwunder des rhodischen Kolosses ist bekannt genug — sind beliebt, reiche, verschlungene Gruppen an der Tagesordnung; ein kostbares oder schwer zu bearbeitendes Material verleiht den Kunstwerke einen besonderen Werth, wie der Onyx, der zu Cameen geschnitten wurde, wobei die verschiedenen Farbenschichten mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit zur Abtrennung der Köpfe vom Hintergrunde und zur feineren Modellirung benützt sind. Die Malerei, ohnehin niemals mit dem Volksleben enge verbunden, wird jetzt vollends decorativ, untergeordnete Kunstgattungen, wie die Steinschneidekunst ragen am meisten hervor. Fehlt der Kunst die eigentliche schöpferische Kraft, den Künstlern die Naivität, so bewahrt jene doch das vollständige Gerüste der alten Herrlichkeit und diese eine reiche Erfindungsgabe. Den Verfall der Kunst offenbart die geschichtliche Betrachtung deutlicher als die Anschauung der einzelnen Werke. Im Angesichte der letzteren bleibt die Bewunderung der regelmäßige Eindruck, tritt der Glaube an die sinkende Kraft der griechischen Phantasie gar sehr in den Hintergrund. Wir können freilich nicht mehr in die überschwänglichen Dithyramben einstimmen, mit welchen im vorigen Jahrhundert gerade die Werke dieser Spätzeit von den Begründern der Alterthumskunde begrüßt wurden; dennoch müssen auch wir unstreitig viele derselben den kostbarsten Resten der antiken Kunst beizählen. Gerade der Umstand, daß es sich bei denselben meist nur um einen äußeren Effekt handelt, daß sie der engeren Beziehung zur griechischen Mythenwelt, des stofflichen Interesses entbehren, trägt vielfach zu ihrer allgemeinen Beliebtheit bei. Selbst ohne den naiven Glauben geschaffen, verlangen sie auch nicht denselben, um genossen zu werden, selbst der alten heiligen Bestimmung bar, und nur als glänzender Schmuck des Lebens verwendet, wehren sie nicht die bloße ästhetische Betrachtung ab. Die Nachwelt hat den Sinn nur für die reizende Hülle des Alterthums, für die schönen Formen offen, eben diese bieten ihm die Werke der Verfallzeit in berechneter Reinheit; welches Wunder also, wenn sie am meisten ergötzen, am besten verstanden werden, am längsten lebendig bleiben?

Fragen wir nun nach den historischen Abschnitten dieser Periode, nach den wichtigsten Schauplätzen der Kunstthätigkeit, so erhalten wir eine weniger befriedigende Antwort, als man vermuthen sollte. Theilweise liegt dieß im Wesen der Sache selbst. Eine eigentliche Entwicklung aus den inneren Leben des Volkes kommt nicht mehr vor, eine Ableitung der Eigenthümlichkeiten der Kunst aus landschaftlichen Zuständen, wie in den früheren Zeitaltern ist nicht mehr möglich Die Künstler arbeiten

nun nicht mehr für das Volk, sondern für den ausgewählten Kreis der Kunstfreunde und Kunstkenner, auch tragen die Werke aus gleichen Gründen nicht mehr den strengen Localstempel, sie sind gar häufig bereits ursprünglich für Museen, Sammlungen bestimmt, passen nach Rom oder Pergamus eben so gut wie nach Athen. Auch ist bei der weit verbreiteten gleichartigen Bildung die Gleichförmigkeit der Kunstwerke eine größere als zuvor, bei dem späteren Hervorsuchen der alten Muster die Richtung, welche die einzelnen Künstler einschlagen, ganz zufällig. Schließlich kommt noch ein Unstand hinzu, die geschichtliche Anordnung zu verwirren. Die meisten Statuen und Gruppen dieser Periode sind in und bei Rom gefunden worden. Sind sie dahin aus Griechenland verschleppt worden, gehören sie zur Kriegsbeute aus dem geplünderten Griechenland, oder sind sie erst unter den ersten Kaisern zu Rom entstanden? Für beide Annahmen sind Gründe vorhanden. Die Zahl der nach Rom durch die siegreichen Feldherren verpflanzten Kunstwerke ist bekanntlich unermeßlich, jeder Triumphzug zeigte als Trophäen ganze Ladungen von Statuen, und auch auf dem Wege des Handels und des Privaterwerbes gelangten große Bildermassen nach der Tiberstadt. Die Prachtliebe der Römer verlangte aber noch nach größeren Schätzen, auch der thätige Kunstbetrieb gewann in Rom Raum, besonders die Zeit der ersten Kaiser gab Künstlern reiche Beschäftigung. Dadurch wird es bei vielen Werken ganz unklar, ob wir sie den Ausflüssen der römischen oder griechischen Kunst beizählen sollen. Kunstgeschichtlich kommt es zwar auf dasselbe hinaus, da bekanntlich fast alle Wurzeln der römischen Kunst in Griechenland zusammenlaufen, doch ist es für die Geschichte der römischen Bildung nicht gleichgiltig, in welchem Grade die Kunstthätigkeit hier geübt wird und die bloße Prachtliebe in echten Kunstsinn sich verwandelt. Um nicht zu falschen Folgerungen verleitet zu werden, bleibt kein anderer Ausweg übrig als die Werke einzeln anzuführen, ohne sich an eine übrigens ganz unmögliche chronologische Ordnung zu binden. Nur so Vieles wissen wir von der geschichtlichen Entwicklung, daß in der macedonischen Zeit die wichtigsten Schauplätze des Kunstbetriebes, wie alles Leben mehr nach Osten rücken. An Lysippos lehnt sich eine r h o d i s c h e Kunstschule an, charakterisirt durch die Vorliebe zu Kolossalem, Pathetischem und Überreiztem. Aus Rhodus stammt der farnesische Stier in Neapel; Rhodier waren die Meister der Laokongruppe, wenn auch der Streit, ob dieselbe jetzt schon in Rhodus oder erst in der Kaiserzeit zu Rom verfertigt wurde, noch lange nicht ausgeglichen ist. Aus der dunkeln Stelle bei Plinius ist die Entscheidung nicht zu holen, andere unwiderruflich entscheidende Gründe sind aber noch nicht beigebracht worden.

Der farnesische Stier (Voit's Denkm. B. VIII. 5) zeigt in Riesenverhältnissen Dirce's Bestrafung durch Amphion und Zethus. Ihr zu Liebe hatte Lykus seine Gemalin Antiope verstoßen. Die Söhne aber, die an der Mutter geübte Schmach zu rächen, lassen Dirce von einem grimmigen Thiere schleifen. Wir sehen Dirce, halb bekleidet auf einem Felsabhange nieder geworfen; der Stier hinter ihr bäumt sich hoch auf, als wollte er über Dirce hinwegspringen, in Verzweiflung wehrt sie mit dem einen Arme den Stier ab, während sie mit dem anderen Amphions Knie umfaßt, welcher in kühn gespreizter Stellung das linke Horn und die Schnauze des wüthenden Thieres festhält. Zethus ist mit dem um die Hörner gewundenen Stricke beschäftigt, und gleichfalls bemüht, den Stier niederzuhalten. Die Thierfigur ist in Ausdruck und Bewegung ganz vollendet, von höchst mittelmäßiger Ausführung dagegen in conventionellen Formen behandelt Dirce's Gestalt. Nicht allein spätere Zuthaten verunstalten die Gruppe, sie ist an sich schon eine Verunstaltung der Kunst durch das Verewigen eines namenlos peinlichen Augenblickes, durch das unnatürliche Reizen des Gefühles, die Sucht nach grob materiellen Effectmitteln. Auch das Unnatürliche der Gruppirung, das Undeutliche der Bewegungen — Dirce die geschleift werden soll, ist vor dem Stiere angebracht, Amphion und Zethus zeigen sich mehr bemüht, das Thier zu bändigen und von Dirce abzuwehren, als es zur Flucht zu reizen — macht sich gar deutlich geltend.

Zwei Künstler aus Tralles in Lydien werden als die Verfertiger der Kolossalgruppe genannt, welche sie aus einem Blocke herausgehauen haben.

Über den Werth der Laokongruppe, die eine vielfache Verwandtschaft mit dem farnesischen Stiere aufweist, haben sich die Stimmen mehr geeinigt, als über ihren Ursprung. Auch hier tritt der materielle Schmerz in den Vordergrund, ist der Affect bis zur äußersten Grenze gesteigert, das Erhabene dem Furchtbaren nahegerückt. In allem Übrigen steht jedoch dieß Werk um viele Stufen über der früher betrachten Gruppe. Zur meisterhaften Gruppirung gesellt sich eine Gewalt des Ausdruckes, reich gegliedert in den von Schmerz und Liebe zeugenden Köpfen des Vaters und der beiden Söhne, eine Kenntniß der Körperformen, eine Gewandtheit der Technik, wie sie nicht größer gedacht werden können.

Neben der Schule zu Rhodus wird eine andere zu Pergamus und Ephesus erwähnt. Vielleicht besitzen wir in bekannten Kämpfergestalten Werke derselben. In Pergamus sowohl wie in Ephesus wurden Schlachtbilder, die Siege des Attalns und Eumenes über die Kelten, verfertigt, ob in Giebelgruppen oder in einer andern Weise angeordnet, ist nicht

mehr klar, da wir nur Fragmente dieser den Reigen der historischen Kunst beginnenden Kunst kennen. Der sogenannte sterbende Fechter, durch Schnurbart, Haartracht und Halskette als Kelte charakterisirt, wie er von schwerer Wunde getroffen auf sein Schild zum Tode niedersinkt, die sogenannte Gruppe der Arria und Pätus, offenbar ein Kelte, der sich und sein Weib durch freiwilligen Tod vor der Schmach der Gefangenschaft rettet, und endlich der borghesische Fechter, ein Werk des Agasias von Ephesus, in gewaltsam gespannter Stellung den Angriff eines Reiters abwehrend (Voit's Denkm. B. VIII. 8, 9) mögen uns die Arbeiten dieser Schule versinnlichen. Und nach diesen Beispielen zu schließen, sind es in der That tüchtige, ja virtuose Arbeiter gewesen, die freilich nicht mehr der Hauch eines edleres Geistes beseelt, die uns nicht auf ideale Höhen erheben, die aber vom formellen Standpunkte nichts zu wünschen übrig lassen.

Während die Plastik in dieser Weise in den östlichen Grenzländern der griechischen Bildung wenigstens äußerlich ein reges Leben entfaltet, scheint sie im eigentlichen Griechenland geruht zu haben. Der Glanz der Cultur zog sich nach den neuen Königssitzen und ließ Griechenland nur die bittere Erinnerung an vergangene Größe. Erst im zweiten Jahrhunderte, etwa 150 Jahre v. Ch., wird von einer Restauration der Kunst gesprochen, von einer Verbesserung des Erzgusses, von einem strengeren Zurückgehen auf die alten Vorbilder; eine Verbesserung der Technik, eine Reinigung des Geschmackes findet statt, ohne daß man aber von der herrschenden Kunstrichtung in den Grundzügen abwich. Bei großem formellen Gehalte bleibt doch die Unwahrheit, die Überreiztheit des Ausdruckes, das sichtliche Streben des Künstlers, ein blasirtes Geschlecht durch ein Übermaß von Kunstmitteln anzuregen. Als Werke aus dieser Restaurationsperiode werden die weltberühmte mediceische Venus, die die Begriffe über die antike Kunst mehr verwirrt als aufgeklärt hat, von Kleomenes aus Athen nach dem Muster der knidischen, doch ohne ihre Hoheit gebildet, angeführt. Auch der früher erwähnte Torso im Belvedere, die arg verstümmelte Gruppe des Ajas oder Menelaus mit dem Leichname des Achilles oder Patroklus im Schooße, unter dem Namen Pasquino als ein Wahrzeichen Roms bekannter, der sogenannte Germanicus im Louvre, der barberinische Faun im München u. A. gehören in diese Zeit. Etwas später, in die Zeit der ersten Kaiser, fällt schließlich auch die Entstehung einer Statue, welche Winkelmann und Andere nach ihm selbst über das höchste Lob erhaben erklärten und wie eine Erscheinung aus dem Olympe mit den Zügen ewiger Jugend und unendlicher Idealität ausgestattet, feierten: der Apoll vom Belvedere, so

genannt von dem Theile des Vaticans, in welchem er aufgestellt ist. Die kühle Gegenwart ist mit ihren Lobesspenden karger geworden und findet eine theatralische Haltung, eine fast malerische Anordnung an diesem allerdings ergreifenden und überaus wirksamen Werke auszusetzen. Ein ähnliches Gepräge zeigt auch die Diana von Versailles, die gleiche leidenschaftliche Bewegtheit und Schlankheit der Formen.

Wir sind in diesen Werken nicht allein an den Grenzen der Plastik angelangt, sondern auch an den Grenzen der griechischen Kunst, wo sie in die römische hinübergleitet, und Boden und Schauplatz wechselt. Das Hinüberragen derselben in die römische Zeit gebietet uns die Schlußbetrachtung noch zu sparen, bis wir auch ihre Ausläufer kennen gelernt haben. So viel hat sich aber schon jetzt dem Leser eingeprägt, daß uns an die griechische Kunst nicht allein das culturgeschichtliche, sondern ganz speciell auch das kunstgeschichtliche Interesse fesselt. Unsere Kunstanschauungen stehen in unmittelbarer Berührung mit der griechischen Kunst, wie unsere Bildung unauflöslich mit der antiken Cultur verkettet ist. Dort hat ein großer Kreis von Ideen und Gestalten seinen vollendeten künstlerischen Ausdruck gefunden, und so oft die Nachwelt jenen Kreis berührte, war sie auch gezwungen, zu diesen Formen zu greifen. Es wird unsere Aufgabe sein, die Unsterblichkeit der Antike zu erklären, den Zusammenhang Griechenlands mit den folgenden Weltaltern zu begründen. Diese Thatsache steht fest, eben so fest die andere, daß Rom und Italien bei diesem Vorgange die Rolle des Vermittlers übernahmen.

Neunzehnter Brief.

Italien. Die geographische Stellung des Landes. Italiens historische Rolle im Alterthume. Die Etrusker. Etruskisches Leben und etruskische Kunst.

An das Meer war das griechische Leben geknüpft, die Schiffe waren die hölzernen Mauern, hinter welchen die Athener ihre Freiheit gegen die zahllosen Perserschaaren siegreich vertheidigten. Je weiter das geschichtliche Leben der Griechen sich entwickelte, desto kräftiger und zahlreicher wurden die Beziehungen zur See, desto offener zeigte sich das Mittelmeer als der wichtigste gemeinsame Schauplatz aller öffentlichen Thätigkeit. Die griechischen Kolonien dehnten sich nicht allein gegen Osten aus und brachten den Orient in unmittelbare Berührung mit

Hellas, auch westlich vom Mutterlande bildeten sie eine wenig unterbrochene Folgereihe und verbreiteten in Unteritalien und auf Sicilien, an der Südküste von Frankreich und mittelbar durch die Massilier auch in Spanien griechische Sitte und Cultur. Erklärt schon diese äußere Thatsache die Abhängigkeit Italiens von der griechischen Bildung und den nachhaltigen Einfluß des griechischen Wesens besonders auf Unteritalien und Sicilien, wo die griechischen Ansiedlungen dicht neben einander lagen und Tarent, Sybaris, Kroton, Lokri, Syrakus, Agrigent u. A. in lebendiger Weise an der Fortentwicklung der hellenischen Kunst, Poesie und Wissenschaft sich betheiligten: so tritt die Weltlage Italiens als weiterer Grund seiner Empfänglichkeit für die griechische Cultur hinzu. Das gleiche Meer bespült einen großen Theil der italienischen Küsten, eine verwandte Naturumgebung, ein ähnlicher Charakter der Pflanzenwelt, analoge Naturformen treten vor den Sinn des Anwohners; auch das physische Dasein bildet keinen schroffen Gegensatz zu jenem der Griechen, und die Configurationen des Landes, das Verhältniß zu den Nachbarländern weist gleichfalls mannigfache gemeinsame Züge auf. Eine Halbinsel wie Griechenland und Spanien, durch hohe Gebirgsketten vom nördlichen Hinterlande abgeschnitten, zwar nicht in dem gleichen Grade wie Griechenland und dieß erklärt die historische Dauer Italiens im Mittelalter, den Zusammenhang zwischen den germanischen und italischen Völkern, aber doch hinreichend genug, um lange Zeit unbekümmert und ohne Kenntniß der nordwärts lagernden Barbaren ein selbständiges Leben zu führen, noch stärker einer geographischen Einheit ermangelnd, als selbst Griechenland, und in viele isolirte Landschaften zersplittert, in diesen geographischen Bestimmungen liegt schon der Grund und die Erklärung für das theilweise Zusammenfallen der italienischen und griechischen Cultur. Noch schärfer als Hellas durch den Pindos, wird Italien durch die Apenninen in eine westliche und östliche Hälfte getheilt. Ein geringer Zusammenhang ist zwischen diesen beiden Hälften vorhanden und die Communication längs der im Verhältniß zur Gesammtoberfläche sehr ausgedehnten Küste leichter als quer durch das Land, wodurch eben so sehr der geringe politische Zusammenhalt des Landes, wie die leichte Zugänglichkeit für fremde seefahrende Völker in alter und neuer Zeit sich erklärt. Allerdings gliedert sich auch Italien von Norden nach Süden in die tiefe Flußebene am Fuße der Alpen, in das zerrissene, gebirgige Mittelitalien, vorzugsweise zur Bildung kleiner politischer Organismen geeignet, und in das halbinselförmige Unteritalien, eben so reich an Producten als an Busen und Häfen, auch durch klimatische Gegensätze, das harte Aneinanderrücken reizender Ebenen, strahlend in südlicher Gluth

und üppiger Fruchtbarkeit, und rauhen Gebirgslandes ausgezeichnet: doch tritt im Alterthume das binnenländische Oberitalien nur wenig in den Vordergrund, und bleiben nur Mittel- und Unteritalien zur Betrachtung übrig, jenes als der Boden heimischer selbständiger Macht und Bildung, dieses von Natur bereits fremden Kolonisten und Eroberern preisgegeben. Großgriechenland hieß dieser letztere Landstrich; der Name Italien selbst wurde aber erst in ganz später Zeit seit dem jüngeren Scipio nach Ausbreitung der römischen Macht und der lateinischen Sprache über die Halbinsel in seiner gegenwärtigen Bedeutung angenommen. Beide Thatsachen sind selbstredend. Die eine zeigt uns das griechische Element sogar im Namen hier heimisch, die andere offenbart den politischen Charakter des Landes und deutet sein Schicksal an. Viele Staaten und Stämme theilten sich in seinen Besitz, selbst der einzelne Staat hatte in alter Zeit mehr das Gepräge einer losen Vereinigung mannigfacher selbständiger Körper als einer starken Einheit, alle zusammen aber mußten, sobald ein Stärkerer kam, ihm als leichte Beute in die Hände fallen. Dieser gelockerten geographischen Einheit und der ihr entsprechenden politischen Zerrissenheit ist es auch zuzuschreiben, daß in Italien stets nur ein Localpatriotismus verstanden wurde, das Vaterland auf die städtische Bannmeile sich beschränkte — denn auch in dem Vorwiegen städtischer Bevölkerung und städtischer Interessen stimmt Italien mit Griechenland überein — daß aber auf der anderen Seite der Geist des Volkes auch weit über die Landesgrenzen hinaus zu blicken lernte und zu wiederholten Malen die Weltherrschaft an sich riß. Nur zwischen diesen beiden Extremen bewegte sich das italienische Volk; die Mittelstraße zu gehen, sich als geschlossene Nation zu fühlen, blieb ihm stets verwehrt. Unmittelbar am Herzen lag ihm nur die engste Heimat, über diese hinaus kümmerten ihn die übrigen Landesbewohner kaum mehr als die Fremden, ein Charakterzug, welcher sowohl die Größe wie den Verfall Italiens erklärt, die Vereinigung einer riesigen Weltmacht unter dem römischen Scepter und die Fortdauer dieser Herrschaft in geistiger Richtung im Mittelalter bedingt. Dieser letztere Umstand wird am passenden Orte erörtert werden, hier handelt es sich nur um die Aufnahme und Fortentwicklung der griechischen Cultur auf italischem Boden.

An und für sich liegt in dem Herüberragen der griechischen Bildung in die italische Welt nichts Unbegreifliches; wunderbar und unerklärlich bliebe vielmehr bei den zahlreichen griechischen Ansiedlungen im südlichen Italien und der vielfach verwandten Natur beider Länder die geistige Selbständigkeit der apenninischen Halbinsel, doch ist noch das nähere

Verhältniß und der Grad der Durchdringung des italienischen und griechischen Wesens zu bestimmen, dann auch jener Kreis der Anschauungen hervorzuheben, in welchem sich die Bewohner Italiens von den Hellenen schieden, da namentlich in diesen der Fortschritt und der Übergang zu dem folgenden Zeitalter liegt.

Die Natur Italiens begründet nicht allein die Verwandtschaft mit Griechenland, sie läßt uns auch ursprüngliche Verschiedenheiten erkennen, und mannigfache Gegensätze ahnen. Zunächst ist die größere Entfernung vom Oriente entscheidend. Griechenland, in unmittelbarem Verkehre mit demselben, durch sein Schicksal an den Orient gebunden, erhielt die Culturelemente in früherer Zeit und entwickelte dieselben nothwendig auch zeitiger und rascher als Italien; es entwickelte sie aber auch reiner, begünstigt durch eine reichere landschaftliche Gliederung, durch eine lebendigere politische Organisation. Der Name Hellas ist kein bloßer Klang, wie der Name Italien, er bedeutet eine Wirklichkeit, die ideale Einheit aller Griechen, und fehlt auch den letzteren die Härte und Gewaltsamkeit, welche besonders die Geschichte Roms auszeichnet, so ragen sie desto großartiger durch ihren schärferen Bildungssinn und reichere geistige Begabung hervor. Als demnach die Griechen und die alten italischen Völker auf einander stießen, nahmen diese nicht etwa bloß einzelne Culturstoffe auf, um sie dann in selbständiger Weise weiter zu verarbeiten und mit ihrer Eigenthümlichkeit zu verschmelzen, sie erhielten vielmehr eine vollendete, fertige Bildung, vor welcher das eigene Wesen vielfach unterdrückt in den Hintergrund trat. Die griechische Bildung wurde für Italien eine äußere Decke, hie und da durch die Spitzen der alten heimatlichen Gesittung durchbrochen, eine Art Firniß, welcher die Farbe der eigenen Bildung nur matt durchschimmern ließ. Diese alte, italische Bildung knüpft sich vorzugsweise an den Stamm der Etrusker, von welchem wir kaum mehr besitzen, als seine Todtenstätten, kaum mehr wissen als seinen Untergang, ein Volk ohne Helden und für die Nachwelt wenigstens ohne Literatur, das an die Römer seine Bildung, seine Macht vererbte, um zum Danke dafür aus der Geschichte gestrichen zu werden. Schwerlich hat einen Volksstamm ein traurigeres Schicksal getroffen als die Etrusker, sie waren reich, mächtig, in Künsten erfahren und in vielen Fertigkeiten geschickt und mußten so spurlos aus dem Dasein verschwinden, und wir können nicht einmal ihr Schicksal beklagen, denn es fehlt uns alle nähere Kunde über ihren Untergang. An den Etruskern allein scheint die Entdeckungsgabe des neunzehnten Jahrhundertes zu Schanden werden zu sollen; was uns im fernen Oriente, im innersten Afrika glückte, bei den Etruskern will es

nicht gelingen; unenträthselt und unverstanden starren uns ihre Schrifttafeln entgegen, vergebens bemühen wir uns, den Schlüssel für die Erkenntniß ihrer Abstammung und ihrer Sprache zu finden.

Freilich fehlt es nicht an den mannigfachsten Hypothesen darüber, alle Sprachen und alle Völker Europa's wurden der Reihe nach zu Rathe gezogen und von allen einzelnen der engere Zusammenhang mit den Etruskern behauptet. Griechen und Kelten, Phöniker und Basken mußten die Vaterstelle bei den Etruskern oder Tyrrhenern, Tusken, Rasenas, wie sie sonst heißen, vertreten, die Thäler Graubündtens wurden durchforscht, in den rhätischen Namen ein etruskischer Klang vermuthet, ebenso wie nördlich vom Brenner in Tirol gefundene Reliefs auf das italienische Culturvolk zurückgeführt, und die Mauern vom Ottilienberge im Elsaß den Etruskern zugeschrieben wurden. Während die einen Forscher die Etrusker aus dem Norden kommen lassen, die Anderen sie aus Lydien ableiten, noch andere sie bald mit den Pelasgern zusammenwerfen, bald von diesen scheiden, oder wohl gar slavische Laute in die etruskischen Inschriften hineinzwängen, erklären Viele, und sie scheinen das Übergewicht in der öffentlichen Meinung zu erringen, die Etrusker für das Product der Vereinigung verschiedener Volksstämme. Der alte heimische Stamm der Umbrier soll sich gegen die pelasgischen Einwanderer, nach der lydischen Küstenstadt Tyrrha, woher sie kamen, Tyrrhener genannt, erhoben und ihr Übergewicht gebrochen haben: diese neue Volksmischung aber mit vorwiegendem umbrischen Charakter bildete dann das etruskische Volk. Andere setzen an die Stelle der Umbrier den Stamm der Rasener, einen Grundbestandtheil der altitalischen Bevölkerung, nehmen aber die Etrusker gleichfalls aus der Verbindung dieses Stammes mit eingewanderten Pelasgern an, so daß wir in jedem Falle in den Etruskern ein Doppelelement, das eine dem Urgriechenthum verwandt, das andere diesem fremd und selbständig (nordisch?) zu denken haben, wozu dann noch fortdauernde hellenische Einwirkungen, den ursprünglichen Stammcharakter umbildend, hinzutreten. Besser als über den Ursprung und die Sprache sind wir über die Sitze und die politischen Einrichtungen der Etrusker unterrichtet. Zu einer Zeit, als noch Roms drückende Herrschaft nicht alle Selbständigkeit der italischen Völker hinweggeschwemmt hatte und die Gallier noch nicht ihre verheerenden Züge begonnen, nahm Etrurien den ganzen Raum von den Alpen bis nach Campanien, von dem tyrrhenischen bis zum adriatischen Meere ein, und dürfen wir alten Zeugnissen und den zahlreichen Überresten etruskischer Ansiedlungen trauen, so erfreute sich Italien während dieser Periode der üppigsten materiellen Blüthe und des fleißigsten Anbaues. Auf Landzungen, wo sich die durch vul-

canische Thätigkeit entstandenen Erdspalten und Schluchten vereinigen, oder an Bergabhängen in von der Natur befestigten Lagen erhoben sich in dichter Fülle die etruskischen Städte. Dort wo jetzt der Fuß über wüstes sumpfiges Land wandelt und giftige Ausdünstungen den Wanderer tödten, war einst ein reges Leben, zahlreiche Culturstätten vorhanden; arme Dörfer stehen da, wo sich früher reiche Städte an einander drängten; wohl sind neue prächtige Städte an ihre Stelle getreten, ob aber in gleicher Dichtigkeit, ob Italien überhaupt in späteren Weltaltern zu größerem materiellen Reichthume emporstieg, wird von Vielen bezweifelt. Die Etrusker trieben Schifffahrt und Handel, ihre Kriegskunde war nicht minder berühmt, als ihre Geschicklichkeit in den mechanischen Künsten, die sie in ihren Wasserleitungen, Abzugscanälen, im Gewölbebau u. s. w. bewährten, sie waren verständige Ackerbauer und in praktischen Wissenschaften nicht wenig bewandert, dabei aber ohne jene unsterbliche Heiterkeit der Anschauung und Gesinnung, wie sie den Griechen eigen ist, vielmehr zum grübelnden Tiefsinne, zur Furcht vor dem Schicksale geneigt, und auf der anderen Seite gleichsam zum Ersatze der mangelnden Idealität dem materiellen Wohlleben ergeben. Diese letzteren Eigenschaften passen wenigstens für die spätere Zeit des etruskischen Lebens, als die Grenzen im Norden und Süden enger an einander rückten und Etrurien auf Mittelitalien zwischen dem Meere, den Apenninen, dem Tiberstrome, und dem Magraflusse bei Sarzana eingeschränkt wurde. In diesem Gebiete, welches Lucca, Toscana und einen großen Theil des Kirchenstaates in sich begreift, treffen wir auf zwölf Städte oder Staaten, zu einer Bundesgenossenschaft vereinigt, und die gemeinsamen Angelegenheiten durch einen Vorort geregelt, im Übrigen jedoch jeden einzelnen Staat selbständig und keineswegs zu einem solidarischen Einstehen für alle Bundesglieder verpflichtet. Die Regierung in den einzelnen Staaten stand bei einer Aristokratie, mit politischen und religiösen Vorrechten ausgestattet mit großem äußeren Prunke — der Purpurmantel, das Scepter und der curulische Stuhl sind eine etruskische Erfindung — und wenig beschränkter Gewalt über die Unterthanen, vielleicht unterworfene Reste älterer Stämme, herrschend. Die Religion bot ein wirksames Machtmittel für die herrschende Classe, sie war überhaupt hier tiefer eingreifend in die Einzelverhältnisse des Lebens, als wir es bei den Griechen gewahrten. Das echt etruskische Wesen der heimischen Götter aus der griechischen Hülle herauszuschälen, welche sich allmälig um die Gestalten des Glaubens herumlegte und bereits im Alterthume zu erzwungenen Gleichnissen zwischen dem Olympe und dem etruskischen Himmel Veranlassung gab, ist gegenwärtig bei der geringen Kunde über altitalisches Leben

noch unmöglich. Mag doch den letzten Etruskern selbst, umgeben von griechischen Einflüssen, und unfähig der andringenden fremden Bildung Widerstand zu leisten, die ursprüngliche Gestalt ihrer Götter sich verwischt haben und im hellenischen Gewande unkenntlich geworden sein. Verhüllte und verschleierte Götter, den dunklen Müttern vergleichbar, halten das Schicksal der Welt und selbst der offenbaren Götter fest, ihr Rathschluß regiert Himmel und Erde, ihre Macht erstreckt sich auch auf den Götterrath, welcher aus Tinia, dem höchsten Naturgotte, mit zwölf Genossen zur Seite bestand und das Wohl der Menschen, wohl auch insbesondere die nationalen Angelegenheiten unter seiue Obhut nahm. Die Donnerkeile, welche die meisten dieser Götter handhaben, die blitzschleudernde Kraft, welche ihnen innewohnt, verrathen deutlich ihre Naturseite, ihren Ursprung aus der Anschauung gewaltiger Naturmächte. Weniger klar ist die Stellung jener drei mit Jupiter, Juno und Pallas Athene verglichenen Götterwesen: Tinia, Cupra und Menerva im Kreise der Zwölfgötter, deren Tempel nach alten Berichten in jeder etruskischen Stadt — auch der capitolinische Tempel war Jupiter, Juno und Minerva geweiht — zu finden waren, und die größte und allgemeinste Verehrung genoßen, wenn man in ihnen nicht die besonderen nationalen Schutzgötter, die Penaten Etruriens finden will, ähnlich wie jede Familie aus dem Kreise der Götter sich ihre Penaten auswählte. Auffallender als die Zahl und die wenig deutliche Gestalt der Götter ist der Dämonenglaube der Etrusker, ihr Verweilen bei Todesbetrachtungen, das Ausmalen des Zustandes nach dem Tode und die mehr durch den furchtsamen Verstand, das Bewußtsein hilfloser Beschränktheit, als die heitere Phantasie bestimmte Richtung des Cultus.

Außer den Hausgöttern und den seligen Geistern der Abgestorbenen kannten die Etrusker noch männliche und weibliche Genien — dämonischer Natur, deren Einwirkung noch vor der Geburt beginnt, deren Begleitung das ganze Leben hindurch währt, deren Macht den Menschen zum Guten oder zum Bösen leitet — denn es stehen dem Menschen ein guter und ein böser Genius zur Seite, welche endlich die Seelen der Verstorbenen in die Unterwelt führen, um als Zeugen vor dem Todtenrichter aufzutreten. Diese Genien, das verkörperte Gewissen des Menschen, erscheinen auf den Grabdenkmälern mit Flügeln versehen, je nach ihrem Charakter hell oder dunkel von Farbe, mit Halbstiefeln und einer kurzen Tunica bekleidet, mit einem Stabe in der Hand. An die Stelle des letzteren tritt aber auch oft der Hammer, der Schreibgriffel, die Fakel oder die Schlange, eine Verschiedenheit, welche sich aus der reichen Gliederung dieser Geisterwelt erklärt.

Zeigt uns schon der Dämonenglaube die heitere Selbstgewißheit von den Etruskern verschwunden und durch das Gefühl harter Abhängigkeit von dem Schicksale verdrängt, den Sinn der Anwohner auf die Nachtseite der menschlichen Natur gerichtet, so tritt in anderen Lebenszügen die gedrückte Anschauung der Etrusker noch deutlicher hervor. Es geben nicht allein die sorgfältig gearbeiteten, oft prunkvollen Todtenstätten, ausgerüstet mit allem Hausrathe, den Wohnungen der Lebendigen nachgeahmt, Zeugniß von der Wichtigkeit, die man dem Zustande nach dem Tode beilegte, die unerbittliche Macht des Todes selbst ist ein häufiger Gegenstand der künstlerischen Darstellung. Unwillkürlich wird der Geist des Beschauers auf die Todtentänze des Mittelalters gelenkt, wenn er die große Grotte del Cardinale bei Corneto unweit des alten Tarquinii betritt und hier den mannigfachen Kampf der Seelen mit den Todesengeln auf den Wänden gemalt gewahrt. Fast scheint es, als ob auch hier in dem Augur, in dem Mädchen, das dem Genius die Hand reicht, in dem vom Tode erreichten Krieger und Taglöhner der Triumph des Todes über alle Stände zur Darstellung kommen sollte.

Fragen wir nach der Möglichkeit, wie unter dem heiteren südlichen Himmel, inmitten einer lachenden Natur, das gegenwärtige Leben so wenig fesseln konnte, so müssen wir zunächst den Blick auf die Spuren gewaltsamer Thätigkeit in der italienischen Landschaft richten. Wie wenige Länder sonst von vulcanischen Kräften aufgewühlt — und die zerstörenden Naturmächte lagen in der Vorzeit gewiß deutlicher vor dem Auge der Anwohner — bei allem Reichthum nnd Segen der Natur doch auch den Gefahren der Vernichtung täglich nahe gebracht, mußte Italien nothwendig ein Geschlecht erzeugen, bei welchem die Freude am Dasein vielfach unterbrochen wurde durch trübe Ahnungen der Abhängigkeit von unbekannten Mächten und plötzlich und gewaltsam wirkenden Naturkräften, welches wohl für bacchantische Genüsse, aber keineswegs für stetige Heiterkeit empfänglich war. Ähnlich wie im Oriente, nur weniger grell und ausschließlich trat auch hier dem Bilde des Lebens das Gegenbild des Todes entgegen, klammerte sich die Überzeugung der eigenen Ungewißheit und Unsicherheit an göttliche Wesen an, deren Händen man die Sorge um das menschliche Wohl und Wehe überlassen konnte. Gewiß lauerte auch im Hintergrunde der hellenischen Anschauungen die Ahnung menschlicher Bedürftigkeit, und war der Naturglaube auch dort nicht wenig herrschend. In Griechenland war es aber der Staat, der vermittelnd eingriff, in dessen Schooße der Einzelne sich ruhig wußte, dessen göttlicher Natur er als dem besten Schirme vertraute. In Etrurien, wo sich das politische Leben keineswegs so kräftig entwickelte, die Er-

gänzung der individuellen Mängel durch ein kräftiges Gemeinwesen fehlte, blieb die Furcht vor der Natur, das bange Gefühl der Unsicherheit und eines wehrlosen Zustandes gegen das Schicksal in seiner vollen Stärke herrschend, hier fand man die Stütze des individuellen Daseins in der unmittelbaren Verknüpfung auch der geringfügigsten Ereignisse des Lebens mit den Göttern und Dämonen. Daher rühren die zahllosen formellen Schranken des menschlichen Willens, die streng geregelte Absichtlichkeit bei Allem, was man that und vornahm — die sogenannte etruskische Disciplin. Niemals wurde zur That geschritten, ehe man nicht die Götter befragte, ihre Billigung einholte. Denn in ihrer Hand liegt die Entscheidung, in ihrem Willen und nicht im beschränkten Verstande des Menschen der Ausgang. Die Kunde aber von den göttlichen Rathschlüssen brachten die Blitze, der Vogelflug in seinen verschiedenen Richtungen, die Eingeweide der Opferthiere u. s. w. Ihre Auslegung nach vererbten und später schriftlich niedergelegten Kunstregeln war das Amt der Priester, welchen dadurch der größte Einfluß auf das politische und Privatleben der Etrusker eingeräumt war. Nur an glücklichen Tagen durfte eine Schlacht geschlagen, Rath gehalten, oder eine Stadt gegründet werden. Und nicht allein die Zeit, auch der ganze Vorgang war für den letzteren Fall genau geregelt. Ein Ochs und eine Kuh, in unabänderlicher Weise neben einander, diese an die Innenseite, jener an die Außenseite eines Pfluges gespannt, umpflügten die Stadtgrenzen, an den Thorstellen wurde der Pflug gehoben, das Land zunächst der Stadtmauer durfte nicht bebaut werden. Ähnliche Ceremonien begleiteten die Gründung eines Tempels, an welchem die Himmelsgegenden zuerst mit größter Genauigkeit abgesteckt werden mußten, oder die Weihe der Gräber und setzten sich bis auf die kleinlichste Abzirkelung jedes Trittes und Schrittes fort. Wohl macht hie und da die südliche Natur ihr Recht geltend und mildert die oben beschriebenen Züge der gläubigen Unterwerfung unter das Schicksal und den künstlich gedeuteten Zufall: die dauernde äußere Verbindung und wohl auch theilweise innere Verwandtschaft mit Griechenland brachten hellenische Anschauungen nach Etrurien, doch bleibt noch immer des Eigenthümlichen genug bestehen. Die häufigen Vermuthungen orientalischer Anregungen müssen auf sich beruhen bleiben, da ihnen nichts Thatsächliches zu Grunde liegt; bemerkenswerther erscheint, daß die spätgriechische Zeit in ihrem religiösen Glauben dem etruskischen Wesen näher steht, als die hellenische Bildung in der Periode ihrer Blüthe, Griechenland also im Laufe seiner geschichtlichen Entwicklung jenem Punkte entgegenrückt, auf welchem das alte Italien schon ursprünglich stand, ein Umstand, der wohl dazu beitragen mag,

das Vorrücken der Geschichte von griechischem auf italienischen Boden zu erklären.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der künstlerischen Erscheinungen im Leben der Etrusker. An eine geschichtliche Darstellung der etruskischen Kunst ist natürlich nicht zu denken. Die Geschichte der Etrusker überhaupt ist in das tiefste Dunkel begraben; zu welcher Zeit sie griechische Kunsttypen annahmen, in welcher Weise sie dieselben mit der alten heimischen Kunstweise vereinigten, wie lange sie überhaupt in der Kunst eine selbständige Thätigkeit entwickelten, dieß Alles ist und bleibt unbekannt; aus den vorhandenen Denkmälern aber die Perioden der etruskischen Kunst zu entwickeln, ist, abgesehen von aller Fährlichkeit solcher Constructionen, schon deßhalb unmöglich, weil uns z. B. von der etruskischen Baukunst kein einziges größeres Beispiel, kein einziger Tempel erhalten wurde, die Muster der Plastik und Malerei, welche wir kennen, gewöhnlich der Kleinkunst, den Luxusgeräthen des Privatlebens angehören — die 2000 Statuen, welche die Stadt Volsinii allein geschmückt haben sollen, sind gegenwärtig kaum durch ein Dutzend ähnlicher Werke vertreten — oder nur auf eine einzige Kunstgattung, die Grabdenkmäler sich beziehen. Wir müssen uns daher mit einigen allgemeinen Andeutungen und einer topographischen Übersicht der etruskischen Monumente begnügen. Zweifellos stand auch die etruskische Kunst in dem innigsten Zusammenhange mit der Volksbildung, und gestaltet sich in der Weise, wie es die Anschauungen des Volkes von der Natur und dem eigenen Schicksale geboten. Der Dämonenglaube, das Bedürfniß, in Allem und Jedem eine mächtigere Hand waltend zu erblicken, und die Freiheit des Entschlusses von sich abzulenken, in Verbindung mit den politischen Einrichtungen, machen es begreiflich, daß wir nichts von etruskischen Helden und Heldengedichten hören; auch war das Wesen der Götter wenig geeignet, den plastischen Sinn zu wecken, oder die ideale Richtung der Phantasie zu fördern. Desto glaublicher erscheint der etruskische Ursprung der noch in römischer Zeit beliebten possenhaften Wechselgesänge — Fescenninen, in saturnischem Versmaße und von saturnalischem Inhalte, sowie der Pantomimen. Die gewöhnliche Trübseligkeit mußte nothwendig ein Gegengewicht erhalten, die lange zurückgedrängte Freiheit zuweilen in fessellose Laune umschlagen. Auch die Thatsache, daß Thon der gewöhnlichste plastische Stoff selbst für größere Werke war, sonst auch der Metallguß den Etruskern bekannt und mit großer Vollkommenheit getrieben, daß aber Steinarbeiten in der Regel erst in späteren Zeiten aufkamen, wenigstens durchgängig griechischen Einfluß verrathen, stimmt mit den übrigen bekannten Zügen des etruskischen Volkslebens

überein. Die tiefe Religiosität mußte allerdings auch die Phantasie befruchten und das Verlangen nach sinnlichen Zeichen der Götter nähren, daher der außerordentliche Kunstreichthum, der uns von den Etruskern berichtet wird; auf der anderen Seite jedoch war es eben diese enge Beziehung zwischen dem Cultus und der Kunst, welcher den letzteren auf eine lange Dauer ein alterthümliches Gepräge aufdrückte und sie an dem Herkömmlichen in Material und Form festhalten ließ. Für die Kunstgeräthe weiter, womit die Etrusker ihr Privatleben schmückten, war Thon und Erz offenbar ein naturgemäßerer Stoff als der Marmor. Auch mochte die ursprünglich größere Derbheit der Formen, der realistische Zug in der etruskischen Kunst zur spätern Aufnahme des letzteren beitragen, der, wie es scheint, vorherrschende Handwerksgeist Thon und Metall empfehlen. Es galt wenigstens schon in alter Zeit die technische Geschicklichkeit der Etrusker höher als ihre Phantasie, und die Geschichte der Baukunst z. B. weiß von ihnen vorzugsweise nur den Fortschritt in dem mechanischen Theile der Architektur zu rühmen. Die Etrusker kannten den Gewölbebau und den Keilschnitt, und benützten ihn in ausgedehntem Maße bei ihren unterirdischen Nutzbauten, bei Canälen und Emissarien. Die Cloaca maxima zu Rom und der albanische Emissar, in der ersten Zeit der römischen Republik zur Ableitung des angestauten Albanersees errichtet, sind noch sichtbare Denkmäler etruskischer Maurerkunst. Außer der Porta di Giove zu Falleri, einem Thore in Tarquinii u. A. zeigt auch das berühmte Thor zu Volterra (Denkm. B. XIII. 7), nahe an dreißig Fuß tief, einen weit gespannten, mit Köpfen gezierten Bogen. Daß das Thor etruskischen Ursprunges sei, beweist eine etruskische Aschenurne mit seiner deutlichen, getreuen Abbildung; weniger gewiß ist dieß von den Stadtthoren zu Perugia. Andere Thore sind geradlinig durch quergelegte Holzbalken geschlossen. Die Kenntniß des Bogenbaues schloß aber die sogenannte pelasgische Weise künstlicher Scheinwölbung nicht aus und blieb für den Tempelbau ohne Anwendung. Nach oben über einander tretendes Mauerwerk, die inneren Seiten der Steine parabolisch behauen, ganz in der Art des mykenischen Schutzhauses, sehen wir nicht nur in einzelnen unterirdischen grabähnlichen Gemächern, z. B. zu Tarquinii, es beweisen auch die Nuraghen auf der Insel Sardinien, kegelförmige Thürme, welche im Inneren gleichfalls solche durch übertretendes Gestein geschlossene Räume bergen, und in nicht unbeträchtlicher Zahl angetroffen werden, eine ziemlich weite Verbreitung dieser Bauweise. Welcher Zeit und welchem Volksstamme sie angehören, in welchem Zeitverhältnisse sie namentlich zum Gewölbebaue stehen, läßt sich nicht mehr entscheiden. Alle Hypothesen über diesen

Punkt anzuführen, würde uns zu weit führen, da gerade der Mangel an Urkunden in der etruskischen Culturgeschichte den Forschersinn und auch die Spitzfindigkeit am meisten reizt, fast jeder Gelehrte in der Aufstellung neuer Meinungen sich gefällt. Einen Anlaß zum Streite boten auch die cyclopischen Mauern, welche man in Italien antrifft. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird das Mauern mit polygonem Gestein in eine frühe Zeit versetzt und auf die weitverbreiteten Pelasger zurückgeführt, gewiß hatte aber auch die Beschaffenheit des Materiales nicht geringen Einfluß auf die Art der Bearbeitung. Der harte Travertin im nördlichen Etrurien ließ die unregelmäßige vieleckige Form der Mauersteine länger beibehalten, als der weiche Tufstein im Süden, welcher sich gleichsam von selbst der quadratischen oder oblongen Behauung darbietet.

Von etruskischen Tempeln ist kein einziges Beispiel auf unsere Zeit gekommen; die vielen Holztheile am Tempel, der Untergang des etruskischen Volkes, der allmälige Sieg der griechischen Bildung waren eben so viele innere und äußere Hindernisse ihrer Erhaltung. Doch sind die Beschreibungen, die uns von den etruskischen Tempeln hinterlassen wurden, deutlich genug, um uns eine Vorstellung ihrer Beschaffenheit zu bieten. Im Allgemeinen waren sie den griechischen Tempeln nicht unähnlich; wir finden auch hier das Säulenhaus, die Säule in Basis, Schaft und Kopf gegliedert, darauf das Gebälke gesetzt, das Dach giebelförmig geformt, die Giebelfelder mit plastischem Schmucke verziert, die Polychromie reich angewendet, den Tempel in eine äußere Säulenhalle und die innere Cella getheilt. Doch ist die Ähnlichkeit nur eine allgemeine und äußerliche, bei näherer Betrachtung zeigen sich mannigfache Unterschiede, welche übrigens zum größeren Theile nicht so sehr der selbständigen Auffassung der griechischen Bauformen, als einer unverständigen Verfälschung der hellenischen Vorbilder zuzuschreiben sind. Das Verhältniß der Länge und Breite nähert sich bei den etruskischen Tempeln dem Quadrate, die Säulen umgeben nicht auf allen vier Seiten das Tempelhaus, sondern sind entweder nur in der Fronte oder auf drei Seiten angebracht, die Ausdehnung der Säulenhalle in der Fronte aber wird beträchtlich gesteigert, sie hat oft eine Tiefe von drei Säulen und kommt nahezu jener der Cella gleich. Zu beiden Seiten der Hauptcella ist gewöhnlich noch eine weniger breite Nebencella vorhanden, vielleicht mit Rücksicht auf die oben erwähnten drei Nationalgottheiten, welche in jeder Stadt durch Cultus gefeiert werden mußten. Die Säulen selbst erinnern in der Kapitälbildung an dorische Säulen, sind aber schlanker, weiter auseinanderstehend und mit einer besonderen

Basis versehen. Das Gebälke ist von Holz, das Dach weit vorspringend und steil. Die Römer eigneten den Etruskern eine eigene, die tuskische Säulenordnung zu. Allerdings mußte der Eindruck des etruskischen Tempels mit den weiten Säulenabständen, der tiefen Vorhalle u. s. w. von jenem des griechischen wesentlich verschieden sein; wie weit aber die künstlerische Selbständigkeit der Etrusker reichte, läßt sich bei dem Abgange aller Denkmäler nicht entscheiden. Gewiß ist nur das eine, daß die Anordnung und Einrichtung des etruskischen Tempels nicht, wie man behauptet hat, das Zerfallen des Volkes in Patricier und Plebejer — Cella und Vorhalle — versinnlichen soll, sondern auf die Eigenthümlichkeiten des Cultus sich gründet. Wären wir mit diesem vertraut, der etruskische Tempel wäre uns dann auch vollkommen verständlich.

Daß ein Volk, welches das Seelenleben noch nach dem Tode fortspann, in deutlichen Zügen das Todtenreich uns malte, und so vielfach mit den Zuständen der Abgestorbenen sich beschäftigte, die Grabmäler nicht vernachläßigte, und diese beinahe mit noch größerer Liebe ausschmückte, als die Wohnungen der Lebendigen, ist keineswegs wunderbar. Wie die Weltanschauung der Ägypter bekanntlich zur Anlage ausgedehnter Todtenstädte geführt hatte, so gebot auch die mit jener vielfach verwandte der Etrusker in gleicher Weise die Errichtung dauernder Begräbnißplätze. Die Grabdenkmäler der Etrusker sind nicht nur ein ausgedehnter Zweig heimischer Kunst, sie bilden auch für uns die reichste Erkenntnißquelle etruskischer Cultur. Wirklich zahllos ist die Zahl der Gräber, welche Neugierde, Habsucht und Forschersinn in den letzten Jahrhunderten aufdeckte, und mit Malereien geschmückt, mit Vasen und anderem Geräthe gefüllt vorfand. Jede etruskische Stadt hat ihre Nekropolis. Sie zieht sich oft wie ein Gräberring um die Stadt der Lebendigen und ahmt nicht selten in ihren langen Straßenreihen und gassenartigen Windungen die Gestalt der letzteren überraschend nach, zumal wenn überdieß wie in der Nekropole des alten Blera — heutzutage Bieda, nordwestlich von Sutri — die einzelnen Gräber in der Form eines Hauses mit flachem Giebeldache ausgehauen sind, oder wie anderwärts reiche Façaden vor sich tragen. Dabei ist aber die Mannigfaltigkeit der Anlage und Einrichtung überaus reich, jedem Systeme trotzend, in jeder Nekropolis ein eigenthümlicher Gräberstyl vorwaltend, das Grabgeräthe verschieden. Nehmen wir z. B. den berühmten Begräbnißplatz Vulci an beiden Ufern der Fiora, wo nahe an 6000 Gräber bereits geöffnet wurden: sie sind an der Erdoberfläche kaum kenntlich, von länglicher Gestalt, mit Felsbänken umgeben, den Ruheplätzen der Todten, bilden oft eine zusammenhängende Reihe von Gemächern und sind

gleichzeitig eine unerschöpfliche Fundgrube gemalter Thongefäße, meist in attischem Style. Mitten auf der Ebene erhebt sich aber einsam ein mächtiger Rundbau, aus dessen Mitte ein schlecht gemauerter viereckiger und ihm zur Seite ein kegelförmiger Thurm hervorragen. Im Herzen des Hügels — Cucumella genannt — liegt das Grab, zu welchem ein schmaler Gang führt. Es hat die Cucumella eine Ähnlichkeit mit dem sogenannten Grabe der Horatier und Curiatier bei Albano, und dem von Plinius beschriebenen Denkmale von Porsena bei Clusium, wo gleichfalls auf einem viereckigen Unterbaue fünf Kegel oder Pyramiden sich erheben, zeigt aber auch mit lydischen Gräbern nahe Verwandtschaft. Nicht weniger ausgedehnt als diese halb unterirdische Todtenstadt von Vulci ist jene des alten Tarquinii bei Corneto, welche einen Umfang von vielen Meilen aufweist und in ihren Grotten die reichsten Beispiele etruskischer Wandmalerei beherbergt. Auf Felsstufen steigt man zu ihnen herab, und hat sich das Auge an die unterirdische Nacht gewöhnt, so gewahrt es an den Wänden mehr oder weniger gute Darstellungen hier, durch Bandstreifen getrennt, von Tänzern, Jägern, Schmausern, dort von einer Leichenbestattung, in einer dritten Grotte, und sie ist auch architektonisch und durch ihren Umfang bedeutend — der vierundfünfzig Quadratfuß weite Raum wird durch vier schwere Pfeiler gestützt — von mythologischen Scenen u. s. w. Die Gräberstraße von Castel d' Asso zeigt uns aus dem Felsen gehauene Façaden. In der Mitte einer schrägen, glatten, mit einem hohen Kranzgesimse gekrönten Wand ist eine Scheinthüre, dem Wesen nach eine Grabtafel angebracht, eine zweite Scheinthüre oft unten in einer halb überwölbten Vorhalle vorhanden, die Grabkammer selbst an Größe verschieden, bald flach, bald gewölbt ausgehauen, im Ganzen aber den ansehnlichen Façaden wenig entsprechend, und keineswegs etwa blos für die Aufnahme einer Leiche bestimmt. Im Gegentheile findet man Sarg an Sarg gereiht, den Raum für die Leichen mit der größten Sparsamkeit ausgemessen. Das einzige nicht wieder zugedeckte Grab zu Volterra ist kreisrund, ziemlich niedrig, die starken Pfeiler in der Mitte, wie die Bankreihen an der Wand roh aus dem Felsen gehauen; dagegen sind die unterirdischen Gräber bei Bomarzo unweit Viterbo, wie die meisten im südlichen Etrurien länglich viereckig; in Sutri, Falleri u. A. sind Nischen in die Wand gebrochen, während anderwärts ein Felsrand vorsteht, auf welchem die Leichen offen oder eingesargt liegen. Wenn die Gräber von Cerveteri, dem alten Cere, in der Anordnung kleinerer Gemächer um ein Mittelzimmer herum, ja selbst in dem einzelnen Geräthe, wie z. B. in den aus dem Felsen gehauenen Lehnsesseln, an Privathäuser erinnern, so haben die Gräber zu Norchia

eine vollständige Tempelfaçade. Säulen, den dorischen ähnlich, tragen einen Giebel, dessen Enden seltsam in Voluten auslaufen (Denkm. B. XIII. 15), dessen inneres Feld mit Sculpturen — Kampfdarstellungen — gefüllt war. So zieht sich eine unendliche Mannigfaltigkeit durch die etruskischen Todtenstädte, bald sind es Grabhügel, bald unterirdische Felshöhlen, die wir gewahren, bald ist die Außenseite reich geschmückt, bald alle äußeren Spuren der Gräber verdeckt. Der schlechte Zustand der meisten Gräber wehrt die Entdeckung der Gedanken, die bei ihrer Errichtung zu Grunde lagen, vielfach ab, vollends an eine historische Entwicklung des Gräberstyles ist gar nicht zu denken; bezeichnend bleibt es aber immerhin, daß das in der Geschichte todte Volk der Etrusker, dessen Wirken nur gleichsam unterirdisch in einzelnen Zügen der Römer und des mittelalterlichen Italiens sich offenbart, auch nur in seinen Todtenstädten auf uns gekommen ist.

Es spricht kein Umstand, es erzählt keine Nachricht von einem kräftigen national-politischen Leben der Etrusker; wir wissen weder von Helden, welche die gemeinsame Sache aller Etrusker getragen, vertreten und entwickelt, noch erkennen wir in dem Gottesdienste den festen Glauben, die treue Zuversicht zur göttlichen Natur des Staates. Die Entdeckung altdeutscher Physiognomien in etruskischen Gemälden ist allerdings nur mit Hilfe einer stark geschliffenen Phantasiebrille möglich; dennoch läßt sich nicht läugnen, daß die eben angeführten Charakterzüge die Etrusker in ein ähnliches Verhältniß zu den Hellenen setzen, welches die germanischen Völker zu den romanischen in einem späteren Weltalter einnahmen. Wir finden hier wie dort den gleichen Abfall vom Idealismus, das Drängen nach einer realeren Anschauung der Dinge, die Mächte des Glaubens endlich mit dem Einzelleben enger verwebt, auf die Bedürftigkeit des Individuums schärfer bezogen als auf das politische Leben im Staate. Mag dem aber sein, wie ihm wolle, gewiß ist, daß der Mangel eines kräftigen nationalen Lebens die Entwicklung einer großartigen Architektur verhinderte, das fehlende heroische Bewußtsein der Blüthe der Plastik widerstrebte. Die Gestalten, welche der etruskischen Anschauung eigenthümlich sind, wie die Laren und Genien, fügen sich schlecht der plastischen Form und verlangen zu ihrer Versinnlichung eines lebendigeren Stoffes, als der Marmor bietet, nämlich der Farbe. Dazu tritt noch das vorwiegende Privatleben des Volkes, seine Genügsamkeit, den häuslichen Herd auszuschmücken, seine Neigung, das Haus mit Pracht und Luxus auszustatten. Diese verschiedenen Umstände erklären die dauernde Herrschaft des Thones als Materiales für die Plastik — sogar ganze Giebelgruppen und große Tempelstatuen waren aus

Thon gefertigt, wie z. B. der an Festtagen mit Mennig übertünchte Jupiter im capitolinischen Tempel und das Viergespann auf der Giebelspitze — sie machen den Handwerksgeist der etruskischen Kunst und das zahlreiche Vorkommen des Hausgeräthes, wie Kandelaber, Spiegel, Vasen u. s. w. als etruskischer Kunstdenkmäler begreiflich. Außer der Kunsttöpferei ist auch der Erzguß bei den Etruskern zu hoher Vollkommenheit gelangt, wir wissen ja von der griechischen Kunst her, wie bei dem Erze die Forderung der Idealität zurücktritt, wie dieser Stoff zu einem gewissen Naturalismus treibt. Nur sind leider bedeutendere Werke in höchst geringer Zahl auf uns gekommen. Außer einigen Kriegerstatuen und ziemlich steifen Frauenfiguren mit einem Spitzhute, in reich verbrämtem Gewande, sind es vorzüglich die sechs Fuß hohe Bronzestatue des Aulus Metellus in der Stellung eines Redners, doch aus später Zeit, und dann einige Thiergestalten, welche uns Proben größerer Erzarbeiten liefern. Die berühmte Wölfin im capitolinischen Museum (Denkm. B. XIV. 17) ist bei aller Härte in der Behandlung der Haare doch kräftig und lebendig gebildet; zwar phantastisch, aber eben so lebendig ist auch die Chimäre zu Florenz (Denkm. B. XIV. 13), ein Löwe mit dem treffenden Ausdrucke des Schmerzes über die von Bellerophon empfangene Wunde, dessen Rücken ein Ziegenkopf entspringt, dessen Schwanz eine Schlange bildet. Auch der Knabe mit der Gans (Denkm. B. XIV. 10) im Leydner Museum verdient als Muster trefflicher Arbeit und anziehender Genreplastik eine Erwähnung.

Man kann denken, daß eben nur der Verlust der meisten größeren Erzarbeiten die Ursache der Meinung ist, als hätten sich die Etrusker nur in der Fertigung reichen Hausrathes und prächtigen Schmuckes ausgezeichnet. Die großen Statuen, auf freien Plätzen, in Tempeln aufgestellt, entgingen nicht dem habgierigen Auge der Barbaren, dagegen diese kleineren Kunstsachen, mit den Todten begraben, unter die Erde verscharrt, leichter erhalten bleiben konnten. Zum Glücke haben wir Zeugnisse aus dem Alterthume, daß schon damals die Etrusker nicht so sehr als Künstler, denn als Kunsthandwerker den größten Ruf genoßen, ihre Schmucksachen, getriebenen und gravirten Arbeiten selbst bei den Griechen in hohem Ansehen standen. Wir üben daher an den Etruskern kein Unrecht, wenn wir auch gegenwärtig ihr Goldgeschmeide, ihre Kandelaber, Metallspiegel, Schmuckkästchen u. s. w. als die tüchtigsten Erzeugnisse ihrer Kunst hervorheben, und wir würden es auch thun, wenn sich eine größere Anzahl von Bronzestatuen erhalten hätte. Dabei leitet uns weniger der Vergleich mit modernen Werken gleicher Art, als wie schon erwähnt, das Zeugniß der Alten. Wenn die Fürstin von Canino

in einem römischen Salon mit ihrem etruskischen Schmucke den Preis davon trug, und alle Schaustücke französischer oder englischer Goldschmiedekunst schlug, so will dieß bei dem argen Verderben der modernen Juwelierarbeit gewiß weniger sagen, als daß auch ein Athener, arg verwöhnt durch die heimische Kunst, etruskische Schmucksachen mit Ergötzen betrachtete. Und in der That, man kann sich kaum etwas Zierlicheres denken, als die zahlreichen in Gold getriebenen Lorbeer-, Myrthen-, Eichen-, kränze, von welchen ein Kenner sagt, man könne sie füglich für Beispiele galvanischer Vergoldung, wie ein Goldhauch über die natürlichen Gegenstände gelegt, nehmen. Noch zahlreicher, mehr oder weniger zierlich sind die Ohrgehänge, Armbänder, Ringe, Brochen u. s. w., welche in den etruskischen Museen zu Rom, Florenz, Volterra und anderwärts bewahrt werden.

Die geschmackvolle Arbeit etruskischer Kandelaber, die reizenden Motive, wie ausschreitende Männer den gewundenen Stamm tragen, Thiere diesem entlang laufen, Tauben oben aus einer Schaale trinken und unzählige andere, sind bekannt genug. Hier sind es die Formen und Gedanken, welche gefallen, bei anderen Geräthen bewundert man die Reinheit der Gravirungen, so z. B. bei den etruskischen Spiegeln, runden Bronzescheiben, an welchen die äußere convexe Seite glatt polirt, die innere etwas concave mit Umrißzeichnungen versehen, das Ende des Griffes nicht selten zu einem Thierkopfe ausgearbeitet ist. Der Styl der Arbeit an diesen vielfach untersuchten und den seltsamsten Zwecken zugeschriebenen Spiegeln ist eben so mannigfach, als die Gegenstände der Darstellung wechseln. Oft sind die Linien in Wahrheit nur eingekratzt, oft aber auch in den einfachen Linien eine Zartheit der Empfindung und Reinheit des Formensinnes zu schauen, die dem besten griechischen Künstler Ehre machte. Die Scene wechselt zwischen griechischen Göttern und heimischen Dämonen, in einzelnen Fällen kommen auch Bilder aus dem Leben vor und verdichten sich die Gravirungen zu Reliefs, doch ist das letztere nur eine Ausnahme. Neuerdings wurde der etruskische Ursprung dieser Spiegel bestritten. Und in der That, wenn man das schönste Muster der Spiegelzeichnung in Gerhards Besitze betrachtet: Bacchus, der sich zur Umarmung seiner Mutter Semele zurückbeugt (Denkm. B. XV. 8), so wird es schwer, an einen etruskischen Meister zu glauben. Auch sind die in athenischen und äginetischen Gräbern gefundenen Metallplatten den etruskischen Spiegeln enge verwandt; doch scheint die Regel etruskischer oder lateinischer Inschrift auf den italischen Ursprung zu deuten. Die gleiche Mannigfaltigkeit und gleichen Werth haben endlich auch die Schmuckkästchen, welche unter

dem Namen mystischer Cisten in der Kunstwelt bekannt sind. Mystisch ist an ihnen nichts als der Name, und unbegreiflich nur der Glaube früherer Forscher, sie hätten bei irgend einem dunklen Naturculte als Geräthe gedient. Sie sind runde Kästchen, welche auf ihrem Deckel Figuren als Griff haben, auf Thierklauen ruhen und mit gravirten Zeichnungen geziert sind. An einer solchen mystischen Cista können wir das herrlichste Muster antiker Gravirung und Linearcomposition bewundern, das Schönste schauen, was in alter und vielleicht auch in der neueren Zeit in dieser Art geleistet worden. Es ist dieß die sogenannte Ficoronische Ciste im Museum Kircherianum zu Rom, in Rom selbst etwa 500 J. a. u. von einem Novios Plautios gefertigt, in Präneste gefunden und neuerdings von dem viel zu früh verstorbenen Prager Kupferstecher Wiesner gestochen.*) Die Argonauten haben an der bithynischen Küste gelandet. Man sieht im Hintergrunde das Schiff Argo. Einzelne Argonauten ruhen behaglich auf seinem Decke, während andere Wasser schöpfen, noch andere dem Kampfe zuschauen, welchen Polydeukes mit Amykos ausgeführt. Im Beisein der Götter wurde er zu Gunsten des Polydeukes entschieden. Die Victoria fliegt mit Kranz und Siegesbinden herbei, der unterliegende Gegner wird mit Stricken an einen Baum gefesselt. (Denkm. B. XV. 2.) Der Reichthum der Composition, die Lebendigkeit des Ausdruckes, die Fülle reizender Motive gewähren Stoff zu stundenlanger, ergötzlicher Beobachtung und lassen diese Ciste als ein wahres Wunderwerk der Kunst, als das antike Gegenbild des prächtigen Ursulakastens zu Brügge gelten.

Außer den zahlreichen, in der Form eines Käfers vertieft geschnittenen Steinen — Scarabäen — welche meistens griechische Mythen darstellen, müssen noch zum Abschlusse des plastischen Kreises die Aschenkisten, verjüngte Sarkophage aus Alabaster, Tufstein oder Thon erwähnt werden. Auf dem Deckel zeigen sie die liegenden oder rückwärts gelehnten Porträtfiguren der Verstorbenen, an den Seiten in stark erhabenem Relief Scenen aus der griechischen Mythologie, aus der Unterwelt oder an Beziehungen reiche Darstellungen aus dem wirklichen Leben, doch selten von besonderer Arbeit und aus früher Zeit. Am auffallendsten kann man den Unterschied zwischen griechischem und etruskischem Kunstsinn an einem Niobidensarkophage gewahr werden, welcher in Toscanella ausgegraben wurde, nicht etwa, weil die Zahl der Per-

*) Der Verf. d. B. fühlte sich im Herzen verpflichtet, dem treuen Freunde und Studiengenossen, welchen ein bösartiges Fieber im 26. Jahre in Rom dahinraffte, wenigstens an dieser Stelle ein Zeichen dankbarer Erinnerung zu weihen.

sonen mit jener durch die Sage festgestellten nicht übereinstimmt, sondern wegen der Rohheit der Empfindung, welche die rächenden Götter in der Gestalt der Todesengel den Opfern unmittelbar vor das Angesicht stellt, und wegen der gewaltsamen Leidenschaft aller Bewegungen. Diese letztere, verbunden mit der sichtlichen Vorliebe, die Gestalten nicht blos neben, sondern auch hinter einander zu gruppiren, an den Bildwerken Vorder- und Hintergrund zu scheiden, sprechen für den Abfall von der plastischen Anschauungsweise, ohne daß man behaupten kann, der malerische Sinn hätte sich dafür als ausreichender Ersatz eingefunden.

Außer den Vasenbildern, ursprünglich nicht gemalt, sondern in den feuchten Thon eingeritzt, bilden die Wandgemälde in den etruskischen Gräbern von Tarquinii, Clusium, Veji, Vulci u. s. w. die Musterbilder etruskischer Malerei. Die Stoffe sind gar verschiedenartig, dem Leben und dem Glauben entlehnt, weder die ausgelassene Heiterkeit noch den finstersten Trübsinn ausschließend, eben so mannigfach sind die Formen abgestuft und die Stylweisen unterschieden. Die Grotte Campana zu Veji, 1842 entdeckt, zeigt uns an der Thürwand vier Bilder, die zu dem Abenteuerlichsten gehören, was die menschliche Einbildungskraft ersinnen kann. Es sind Thierfiguren, Pferde von Knechten geführt, mit Knaben auf den Rücken, Panther, Sphinxe, aber ebensowenig in der Farbe als in der Zeichnung der Natur nachgebildet, sondern wie absichtlich verzerrt, buntscheckig und fleckig gemalt, das eine Roß z. B. mit schwarzem Kopfe, rothem Nacken, gelber Mähne, die Beine abwechselnd gelbroth und schwarz. Die Wandgemälde in der Grotta Querciola in der tarquinischen Nekropole offenbaren schon eine viel höhere Entwicklung. Die Zeichnung ist zwar nicht immer naturwahr, aber doch vollkommen im griechischen Geiste, dabei der Ausdruck höchst bewegt und leidenschaftlich, die Mimik des Tanzes — Tanz und festliche Gelage bilden den Gegenstand der Darstellung — sprechend wiedergegeben, die Gewänder reich verbrämt und früher in glänzendem Farbenschimmer strahlend. Roth, gelb, blau, schwarz und weiß sind die gebrauchten Farben, die Geschlechter übrigens hier nicht wie anderwärts durch dunkelrothe und weiße Färbung geschieden. Noch viel freier und den römischen Werken nahe kommend, sind die Bilder einer anderen benachbarten Grotte del Tifone, namentlich jene an dem Mittelpfeiler, welcher die Decke stützt und an drei Seiten mit phantastischen Gestalten, geflügelt und in Laub oder Schlangen ausgehend, geschmückt ist. Der leidenschaftliche Schmerz im Kopfe des einen Dämons, die wild geringelten Locken, die weit ausgebreiteten Flügel geben ein gutes Bild satanischer Verzweiflung, und würden das Werk auch eines neueren

Meisters nicht unwürdig machen. So stößt man, während man die Gräber durchwandert, abwechselnd auf Proben rohen und entwickelten Kunstsinnes. Die Wandgemälde in Chiusi haben wieder ein anderes Aussehen. Eine gewisse Fertigkeit und Übung läßt sich dem Meister derselben nicht absprechen, die Typen bleiben aber dennoch die conventionellen, steifen und ungefügigen der Vorzeit, das Ganze erscheint als das Werk eines Nachzüglers der älteren Kunstperiode. Beinahe gar nicht etruskisch blickt endlich das gemalte Grab zu Vulci, dessen Bildschmuck uns allerdings nur in einer Copie (im brittischen Museum) erhalten ist. Der König der Unterwelt sitzt auf dem Throne, hinter ihm die drei Todtenrichter, vor ihm die Königin mit Mantel und Schleier. Zu beiden Seiten nahen sich wahrscheinlich die Seelen der Verstorbenen, den Richterspruch zu empfangen. Die große Künstlerschaft in der Zeichnung und Modellirung, die Freiheit der Behandlung, die Abwesenheit der etruskischen Dämonen lassen eine späte Zeit der Arbeit, ja vielleicht den Begrabenen als einen Fremden — einen Römer vermuthen.

Das Urtheil über diese mannigfachen Malereien in wenige Worte zusammen zu fassen, verwehren viele Gründe. Im Ganzen ist der Zustand der meisten Gemälde so arg verfallen, daß sich über den Farbencharakter derselben nichts Bestimmtes sagen läßt, auch sind andere als Grabgemälde nicht vorhanden, um über die Eigenheit der etruskischen Malerei eine feste Meinung begründen zu können. Die Gruppirung ist in der Regel ziemlich einfach, eine Gestalt neben die andere hingestellt und zu langen Zügen aneinander gereiht, die Verkürzungen nur selten verstanden, die perspectivische Anordnung meist unbekannt. Bei vielen ist der griechische Einfluß unverkennbar, andere, und dieß gilt auch von plastischen Werken, erinnern an die assyrische und ägyptische Kunst. Selbst das Material, Straußeneier z. B. ist eingeführt, das Gleiche mag auch von Anschauungen und Kunstformen gelten. Die zahlreichen Handelsverbindungen Italiens mit dem Osten, die Ausfuhr etruskischer Galanteriewaaren, wenn man sie so nennen darf, nach Griechenland, die Einfuhr korinthischer und attischer Vasen machen eine unmittelbare Berührung mit orientalischer Kunst nicht unwahrscheinlich. Wie weit aber diese Einwirkungen reichten, läßt sich nicht mehr bestimmen.

Die etruskische Kunstbildung, welche wir in einigen wenigen übersichtlichen Zügen kennen gelernt haben, bricht wie das ganze Dasein des Volkes selbst plötzlich ab. Rom erhebt sich, zerstört die Selbständigkeit der einzelnen italienischen Stämme und setzt das römische Wesen an die Stelle des altitalischen. Darin spielt das etruskische Element allerdings eine große Rolle. Die Etrusker und Griechen boten die

Stoffe, aus welchen die römische Cultur zusammengemengt wurde. Doch ist diese Wirksamkeit nur eine unterirdische, die sich nur selten verfolgen und offen nachweisen läßt. Wir nehmen Abschied von den Etruskern, wie von einem plötzlich in die Erde sich verlierenden Strome, mit einem unläugbaren Gefühle der Unbefriedigtheit. Es fehlt der Abschluß und die Vollendung. Und noch ehe wir den römischen Boden betreten, werden wir so mit dem Grundtone der römischen Geschichte, mit dem gewaltsamen Charakter des römischen Staatswesens bekannt gemacht.

Zwanzigster Brief.

Rom. Die historische Stellung und Aufgabe des römischen Reiches. Die Culturzustände. Künstlerische Beschränkungen. Die römische Architektur, Sculptur und Malerei.

Wäre der thätige Antheil an den Phantasieschöpfungen, wodurch die Menschheit das beschränkte irdische Leben verschönert, der ausschließliche Maßstab zur Werthschätzung eines Volkes, wäre durch denselben der Platz bestimmt, welchen ein Volk in der Weltgeschichte einnimmt: Roms Stelle würde dann schwerlich im Vordergrunde der Nationen sein. Mag auch der Kunstbetrieb der Römer, mit jenem neuerer Zeiten verglichen, zu Gunsten ihres Schönheitssinnes sprechen, mag der Stempel der Größe, der allem Römischen aufgeprägt ist, auch an ihren Kunstwerken sich offenbaren: es hatten weder die Römer selbst eine besondere Meinung von ihrer künstlerischen Befähigung, noch fanden auch die Nachkommen in der römischen Kunst den würdigen Gegenstand ihres begeisterten Preises. Nach einer andern Seite neigten die Anlagen der Römer, in einer andern Richtung liegt die welthistorische Bedeutung Roms. Die eigenthümlichen Umstände, welche die Gründung der Weltstadt begleiteten, und harte Gewaltthätigkeit als Wiegengeschenk ihr einlegten, bestimmten den Charakter der Anwohner für die ganze Folgezeit. Der Mangel eines naturwüchsigen Ursprunges, so deutlich in der Sage geschildert, verlangte dringende Abhilfe. Sie wurde gewährt in frühzeitig entwickelten Rechtsformen und noch mehr in einem auffallend starken Rechtssinne, besonders der plebejischen Classen. Die Beharrlichkeit, mit welcher die letzteren für die Ausdehnung ihrer Gerechtsame kämpften, ist bekannt; ebenso bekannt, aber noch viel wichtiger, ist die Mäßigung,

mit welcher sie dabei verfuhren, die Achtung für die Rechtsformen, welche sie selbst in Augenblicken, wo die Leidenschaft wohl zu entschuldigen war, an den Tag legten. Diese Ausbildung des Rechtsbewußtseins, dessen classischer Ausdruck noch heutzutage bei den Römern gesucht wird, wie die classische Form für künstlerische Regungen bei den Griechen, befähigte vorzugsweise Rom zur Weltherrschaft.

Die geographischen Gründe dafür, daß von allen Ländern am Mittelmeere Italien die größte Macht an sich riß, wurden bereits oben erörtert. In Italien war es wieder Rom, an welches die größte politische Kraft sich knüpfte. Für die Kunst zu regieren bildeten die innern Verfassungskämpfe die beste Schule. Sie ließen den Sinn von der Sorge für das gemeine Wesen nicht abschweifen, sie lehrten den Blick nach außen kehren, und von dort die Mittel holen, die eigene Macht zu sichern, und den unruhigen innern Geist zu besänftigen. Der Friede hätte den jungen römischen Staat in Factionen aufgelöst; der Krieg, die Unterjochung der benachbarten Stämme verliehen das Gefühl der Kraft und der Einheit. Es gab keine sittliche Schranke, welche die Ausdehnung des römischen Staates hemmte, die Grundlagen seines politischen Daseins waren nicht, wie in Griechenland, auf einen beschränkten Umfang berechnet. Im Gegentheile bereicherten sich mit dem Vorrücken der Grenzen die Rechtsformen, und entwickelte sich die eigenthümliche Elasticität des römischen Verfassungswesens, welches ebenso sehr nach innen durch eine reiche Gliederung sich auszeichnet, als es für die eroberten, einverleibten und verbündeten Stämme und Staaten die mannigfachsten Rahmen bereit hält, und jeden nach einem andern Maßstabe schätzt. Drängte in Rom selbst Alles zur Entfaltung politischer Macht — auch die Lage im Binnenlande, die Entfernung vom Seeleben muß berücksichtigt werden: — so fehlte es den angrenzenden italischen Staaten bei ihrer isolirten Lage und gegenseitigen Entfremdung an allen Widerstandsmitteln gegen die Eroberungslust der späteren Weltstadt. Der Erfolg Roms war eben so rasch als glänzend; mit jedem Erfolge steigerte sich das heftige Verlangen nach neuen größeren Siegen. Bald war Rom die Seele von Mittelitalien, bald wurden Rom und Italien gleichbedeutende Namen, bald endlich die Weltherrschaft das sichere Ziel des gewaltthätigen, kühn strebenden Staates. Im Angesichte solcher Aufgaben, welche nicht der Zufall brachte, zu welchen die Natur, die räumlichen Verhältnisse, die damalige Weltlage führten, konnte für die ästhetische Bildung nur eine geringe Aufmerksamkeit, nur ein mattes Interesse vorhanden sein. Wie es die Römer selbst aussprachen: Im Anfange war die Kunst etruskisch, später griechisch. Mochte auch die eine und

die andere Kunstweise vielfache Änderungen erfahren, die Architektur in technischer Beziehung fortschreiten und für die Verwirklichung großartiger Bauanlagen die hinreichenden Mittel und Formen bieten: eine eigentliche Selbständigkeit erreichte die Kunst nicht, eine bestimmte abgegrenzte Kunstperiode zählen wir nicht in Rom, sondern nur den Übergang von der antiken zur mittelalterlichen Kunstweise.

Wichtig für die Erkenntniß der ästhetischen Bildung der Römer ist die Betrachtung der Religion und der literarischen Bestrebungen. Die Staatsculte, von vorwiegend politischem Wesen, eine gute Handhabe, den politischen Einfluß bei den patrizischen Geschlechtern zu erhalten, genügten nicht; neben denselben machten sich noch eigentliche Volksculte geltend. Die Richtung der letzteren ging vorzugsweise auf die Verehrung der Naturmächte, deren Abhängigkeit die ländlichen Beschäftigungen den Römern fühlbar machten. Auch an etruskischen Einflüssen fehlte es nicht. Weder der eine noch der andere Gottesdienst aber kannte eine ausgebildete, der künstlerischen Darstellung entgegenkommende Mythologie, und wenn auch die älteste Geschichte Roms mit dem Schleier der Sage verhüllt ist, keine einzige Sagengestalt, nicht Quirinus, nicht Numa besitzen jene plastische Dichtigkeit, welche die griechischen Nationalheroen auszeichnet. Die ästhetischen Folgen dieses Verhältnisses blieben nicht aus. Sie offenbaren sich in dem Mangel einer idealen Plastik, eines nationalen Epos, in der Unfähigkeit zur tragischen Poesie. Allerdings machte sich später bei zunehmender Bildung das Streben geltend, auch in diesen Kunstgattungen schöpferisch aufzutreten. Dann wehrte aber die Kenntniß des griechischen Lebens jeder selbständigen Regung. Dieses, wenigstens in vielen Äußerlichkeiten, dem römischen Wesen verwandt, bot die vollendeten Formen für Alles, was die gebildeten Römer anstrebten, welche es daher auch nur zu einer mehr oder weniger glücklicher Nachahmung bringen konnten. Und es bleibt bei der formellen Anlehnung; die Männer selbst, welche zuerst in Rom Kunst und Literatur heimisch machen, sind geborne Griechen, so die ersten Dramatiker und Epiker: Cn. Nävius, Q. Ennius u. s. w. Wie groß aber die Zahl der bildenden Künstler war, welche aus Griechenland nach Rom wanderten, nachdem hier wenigstens für den Besitz von Kunstwerken Sinn und Interesse sich regten, ist bekannt genug. Es waren also geradezu die wichtigsten Kunstgattungen ohne eine heimische Grundlage und nicht allein nach fremden Vorbildern gearbeitet, sondern vielfach auch fremden Händen anvertraut. Damit hängt die geringe Achtung zusammen, welche die Künstler und Dichter genoßen, die vielen Sklaven, welche wir als Schriftsteller antreffen, die Rechtlosigkeit der Schauspieler.

Die Kunst gehörte nicht in den Kreis der Gestalten, in welchen das Volk sich selbst wiedererkennt und ehrt, sie blieb dem eigentlichen Volke fremd und selbst, als eine bessere Zeit für sie erstand, auf die Theilnahme gebildeter Dilettantenkreise beschränkt. Der praktisch-politische Geist der Römer fand keinen genügenden Ausdruck in der Kunst. Dieß beweisen nicht nur die oben erwähnten Thatsachen, dieß wird auch durch Alles offenbar, was wir als vorzüglich und vortrefflich an der römischen Kunstübung preisen können. Der eigentliche Schwerpunkt der römischen Poesie ist die Satyre. Hier ist ein selbständiges Streben vorhanden, der Blick des Dichters schweift nicht in der Fremde nach Vorbildern suchend, die unmittelbare Heimat grenzt Stoff und Form ab, wir haben die römische Welt in den Gegenständen und in der Auffassung vor uns. Es bedarf aber kaum einer weiteren Auseinandersetzung, daß in den Satyren der Werth der Tendenz vorwiegt und gerade die hohe Begabung der Römer für dieses Gebiet der Dichtung gegen die Kraft ihres Kunstsinnes spricht. Es mußte immer erst ein unmittelbares Eingreifen in die Wirklichkeit, ein praktisches Streben hinzutreten, um eine Kunstgattung bei den Römern wahrhaft heimisch zu machen. Eine ähnliche Bewandtniß hat es auch mit der didaktischen Poesie. Die sichtliche Vorliebe der Römer für dieselbe und der verhältnißmäßig große Erfolg in ihrer Pflege sind unverkennbar. Noch eine andere Thatsache spricht aber für unsere Behauptung. Die praktischen Staatsmänner aller folgenden Zeiten fühlten sich an das Römerthum gefesselt und zählten die römischen Schriftsteller zu ihren Lieblingen. Die innere Verwandtschaft schlug hier durch, das Vorherrschen des politischen Verstandes in der römischen Literatur bewährte seine Anziehungskraft auf Gleichgesinnte selbst der spätesten Jahrhunderte. Auch die bildenden Künste können endlich als Beweis angeführt werden. Für die Architektur offenbarten die Römer den regsten Sinn, hier leisteten sie das Großartigste. Die Bauthätigkeit bezog sich aber nicht so sehr auf Tempel, als auf Nutzbauten, Anlagen von praktischem Werthe und politischer Bedeutung wie Markthallen, Triumphbogen, Aquäducte u. s. w.

Aus dem Ganzen ergibt sich ein Zurücktreten der Kunst vor den andern allgemeinen Thätigkeiten, welche dem Volksleben Inhalt geben. Dennoch bietet Rom für die Kunstgeschichte einen ausgiebigen Stoff, und zwar, so seltsam dieß auch klingen mag, am meisten in jener Periode seiner Entwicklung, wo seine Größe untergeht, und selbst die geringe Kunstübung, welche es aufweist, dem Verfalle entgegenreift. Diese Periode ist die Zeit der spätern Kaiser. Ihre kunstgeschichtliche

Wichtigkeit liegt in dem Umstande, daß sich hier zwei Weltanschauungen berühren, die antike begraben wird, die christliche ersteht, und daß ein solcher Übergang, der wichtigste und einflußreichste, welchen die Weltgeschichte kennt, nothwendig auch in der ästhetischen Bildung folgenreiche Wandlungen herbeiführen mußte. Ehe wir aber an die Erörterung dieser letzten Periode gehen, müssen wir den historischen Gang der römischen Kunst übersichtlich verfolgen.

Die Zeit der Könige war nicht die Zeit der Monumente. Auch die ersten Jahrhunderte der Republik fanden keine Muße zur künstlerischen Ausschmückung der Stadt. Tempel gab es wohl, sie waren aber wie der capitolinische in etruskischer Weise gebildet und von den späteren Prachtbauten noch weit entfernt. Dagegen zeigte sich der praktische Sinn schon frühzeitig in der Anlage von Nutzbauten wirksam, bei welchen freilich nur die tüchtige technische Arbeit in Betracht kommt. Die cloaca maxima beginnt den Reigen derselben, dann folgen Brücken, Wasserleitungen und Straßenanlagen. Und wenn auch später Tempelbauten, meist aus Folge von Gelübden, häufiger werden: die Kaiserzeit zerstörte, was nicht durch die Unbilden der Zeit von selbst schon zerfallen war, und setzte neue, prächtige Bauwerke an die Stelle. Der besonderen Erwähnung sind aus der ältern Zeit der dreizellige Tempel der Ceres (270 u. c.) werth, weil ihn die Hand griechischer Künstler mit Wandgemälden schmückte, das älteste Beispiel griechischer Kunst in Rom, ferner der Tempel der Honor und Virtus (547 u. c.) von Marcellus geweiht und mit der Kunstbeute aus dem eroberten Syrakus gefüllt. Zum erstenmale von einem heimischen Künstler wurde der Tempel der Salus 452 geschmückt. Fabius Pictor malte die innern Wände desselben aus.

Hatte bereits die Bekanntschaft mit Großgriechenland und Sicilien die ästhetische Bildung der Römer gefördert, so führten vollends die Siege über Hellas Künstler und Kunstwerke in großer Zahl nach Rom. Die Anschauungsweise hatte sich soweit geändert, daß man nicht mehr wie Fabius Cunctator Statuen als unnütz von der Beute ausschloß, im Gegentheile ist die Plünderung der Kunstschätze, die Verherrlichung der Triumphzüge durch vorangetragene Bildwerke und bald auch die Ausschmückung der eigenen Behausung mit Kunstgeräthe stehende Regel. Der bloße Prunk mit dem Besitze überwiegt aber noch lange das reine Verständniß, die unbefangene heilige Liebe. Die letzten Jahrhunderte der römischen Republik vermitteln den Übergang von der schroffen Einfachheit, dem bewußten Stolze auf ästhetische Barbarei der Vorzeit zur Üppigkeit und Prunksucht der Kaiserperiode. Schon jene Zeit offenbart

eine gewaltig gesteigerte Bauthätigkeit. Die Zahl der Tempelstiftungen nimmt im beträchtlichen Grade zu. In den anderthalbhundert Jahren, welche zwischen den makedonischen Kriegen und dem Sturze der Republik verflossen, sah Rom nahezu zwanzig neue Prachttempel, theilweise schon mit Benutzung von Marmor, erstehen. Die Bauthätigkeit ging aber auch auf andere Gegenstände. Der Handel auf dem Forum, wo sich alles Volksleben einigte, hörte bald auf, auf armselige Buden beschränkt zu sein, an ihre Stelle traten schon im fünften Jahrhunderte Hallen, welche wieder von bedeckten Umgängen, säulengeschmückten Langhallen u. s. w. verdrängt wurden. Die Fora gestalteten sich zu architektonischen Prachträumen. Auch auf die Theater erstreckte sich schon vor der Kaiserzeit die Sorgfalt der Machthaber und ließ die alten hölzernen unzulänglich und arm erscheinen. Zur höchsten Blüthe erhebt sich die Architektur, wie die ästhetische Bildung überhaupt unter den ersten Imperatoren. Verlangte Rom schon als die Hauptstadt der Welt besondere Zierden, so kommen noch andere Umstände hinzu, die Baulust zu steigern. Das Verhältniß des Herrschers zum Volke war ein anderes geworden. Der Glanz der Gegenwart sollte verlorene Rechte in den Hintergrund rücken, die erdrückende Pracht der Umgebung die unbequeme männliche Kraft, welche mit Bedürfnißlosigkeit enge gepaart ist, einschränken. Das politische Interesse gebot jetzt eine fortdauernde Bauthätigkeit. Die Riesenbauten versinnlichten die Macht der Imperatoren, mit der allmälig verschwindenden alten Stadt wurden auch viele Erinnerungen weggewischt, die neue Stadt erzeugte ein neues Geschlecht.

Die Bauthätigkeit beschränkte sich nicht auf einzelne Gebäude, sie ging in das Kolossale und schuf gleich neue Städte oder Stadttheile. Augustus bevölkerte das Marsfeld mit Palästen, nahm gleichzeitig Tempel, Theater (jenes des Marcellus), Hallen in Angriff und konnte sich rühmen, die alte mit Lehm gebaute Stadt neu aus Marmor zu hinterlassen. Dem Beispiele des Kaisers folgten die Großen. Von der riesigen Anlage der Bäder, welche M. Agrippa gründete, mag ihr Vorbau zeugen, das sogenannte Pantheon, dessen Dimensionen wie der reiche Schmuck im Inneren gleiche Bewunderung erregen. Eine ähnliche Baulust hegten die Nachfolger des Augustus. Der große Brand unter Neros Regierung steigerte sie bis zum Fanatismus. Unter den Flaviern verlor sie das Hastige, Übereilte, nicht aber den Sinn für das Riesige. Dieß verbürgt das bekannte Colosseum, die Thermen des Titus. An Trajans Namen knüpft sich außer zahlreichen Bauten in den Provinzen die Errichtung eines neuen Forums. Schon die früheren Kaiser hatten sich durch ähnliche Anlagen verewigt, alles frühere

wurde jedoch durch Trajans Prachtforum überflügelt. Säulengänge durchschnitten den durch theilweise Abgrabung des quirinalischen Hügels erweiterten Raum, ein Triumphbogen bildete den Eingang, Tempel und die noch gegenwärtig aufrechtstehende marmorne Trajanssäule waren in der Mitte.

Der Bauthätigkeit ging unter den ersten Imperatoren ein unersättlicher Sammlersinn zur Seite. In den Kaiserpalästen waren die Kunstschätze aufeinander gehäuft, hier waren die meisten der Statuen, die uns die antike Kunst vergegenwärtigen, aufgestellt. Daß sich der Sammlergeist nicht auf die Kaiser allein beschränkte, lehrt der Blick in Juvenals Satyren. Diese sagen aber auch, daß es bei dem Sammeln und Anhäufen blieb, trotz der häufigen Anschauungen das Kunstverständniß und die Kunstliebe nicht wuchs. „Ein berühmter Name und ein hoher Preis waren die Eigenschaften, welche einem Kunstwerke die Verehrung der Liebhaber sicherten."

Unter Hadrian und dessen nächsten Nachfolgern blieb die Baulust auf ihrer alten Höhe, der Kunstsinn selbst nahm aber eine andere Richtung. Das lendenlahme Zeitalter blickte mit Sehnsucht auf die Vergangenheit zurück und erhitzte sich zur Bewunderung alles Alterthümlichen in der Schreibweise, wie in der künstlerischen Darstellung. Das Unförmliche, Unfertige zog an; Polygnot galt für den größten Maler; Restaurationsversuche wurden mit dem Cultus, mit der Literatur, mit Athen und Ägypten angestellt, welche letztere um diese Zeit zu neuem, aber nur kurz währendem Glanze erstanden, das Griechische wurde in jeder Hinsicht über das Lateinische erhoben. In dem neugeschaffenen Typus des Antinous erblicken wir den plastischen Ausdruck der zerrissenen, schmerz- und sehnsuchterfüllten Zeit, sowie Hadrians Villa bei Tivoli die Kleinlichkeit der romantischen Gelüste jener Tage versinnlicht.

Das folgende Zeitalter läßt uns bereits die Decomposition des classischen Alterthums schauen und führt uns zu der Geburtsstätte eines neuen Weltalters. Die ästhetische Bildung ist dann natürlich im höchsten Grade verfallen und von reiner Vollendung weit entfernt, sie verdient aber dennoch, weil wir den Entwicklungsgang einer historischen Kunstanschauung mit seltener Deutlichkeit an ihr erkennen, eine besondere Betrachtung.

Den Andeutungen über den geschichtlichen Verlauf der römischen Kunst müssen wir noch eine Schilderung der Kunstthätigkeit, nach den einzelnen Gattungen geordnet, anreihen.

Wie schon öfter erwähnt wurde, hat die Architektur die größte Anziehungskraft auf die Römer geübt, verhältnißmäßig die reichste Pflege

gefunden. Ein neuer Baustyl wurde zwar nicht gegründet, — kein Volk, welches ein Weltalter abschließt und auf die Weltherrschaft Anspruch macht, ist in der Kunst schöpferisch — wohl aber die technische Ausbildung gefördert und den vorhandenen künstlerischen Bauformen ein reicher Stoffkreis zugeführt. Die Tüchtigkeit der römischen Maurerarbeit ist weltbekannt, nicht minder die sorgfältige Auswahl des Materiales und der große Verstand in seiner Bearbeitung. Daraus erklärt sich das Interesse, welches noch heutzutage selbst formlose römische Baureste an sich tragen. Sie erregen schon durch ihre solide Technik die Aufmerksamkeit des Beschauers, und rufen die Achtung für ein Volk wach, welches selbst den geringfügigsten Werken den Stempel stolzer Größe und beinahe ewiger Dauer aufzudrücken verstand. Noch in einer anderen Hinsicht macht sich der technische Fortschritt der römischen Baukunst bemerklich. Die Römer haben zuerst den Gewölbebau in das Leben eingeführt und mit seltenem wissenschaftlichem Geiste architektonische Aufgaben gelöst. Auf diese Richtung war der weltliche Charakter der römischen Kunst gewiß nicht ohne Einfluß. Bei den Griechen hat der religiöse Zweck der Architektur allerdings zuerst den schöpferischen Trieb geweckt, die kirchliche Weihe jedoch auch einen festen Typus in der Baukunst heimisch gemacht, eine sichere Tradition gegründet, während bei den Römern der Mangel einer religiösen Grundlage der Kunst, die weltlichen Aufgaben derselben den Erfindungsgeist befruchteten. Die hellenischen Baumeister waren unbedingt größere Künstler, die römischen bessere Techniker. Unter den Zeugnissen für diese Behauptung steht die Kenntniß der Wölbung oben an. Sie allein machte die Ausführung der bekannten Aquäducte möglich, lieh dem Projecte eines riesigen Amphitheaters Wirklichkeit, und ließ die Pläne von umfangreichen Bädern u. s. w. aufkommen. Die Bogen, Wölbungen und Kuppeln bilden gleichzeitig ein wichtiges Merkmal römischer Baukunst. Wo sie mit griechischen Elementen, Säulenordnungen zusammenstoßen, da kommt freilich weder das Eine noch das Andere zu seinem Rechte. Es fehlte an der organischen Verbindung, am unmittelbaren Ineinandergreifen der betreffenden Glieder. Die griechischen Säulenordnungen sind auf eine flache Bedeckung, ein geradliniges Gebälke berechnet, die Bogen und Gewölbe verlangen andere Formen der Stützen. So kommt manches Unharmonische in die römische Architektur. Als Beispiel möge der Aufsatz eines hohen Gemäuers (Attica) über dem Kranzgesims der Façade dienen, worauf erst der abschließende Giebel folgt, wie es am kleinen Tempel der Honos und Virtus bei der porta S. Sebastiano zu sehen ist. Der innere Raum ist mit einem Tonnengewölbe bedeckt,

welches natürlich das äußere Gebälke weit überragt und so ein unschönes Zwischenglied erforderlich machte. Auch die Kassetten als Decoration der Kuppel- und Bogenräume gehören hierher. Sie sind der geraden Decke entlehnt und hier allein berechtigt. Wo sich Lang- und Querbalken schneiden und auf diese Art quadratische Zwischenräume entstehen, können sie allein mit Vernunft angewendet werden; diese Constructionsweise kommt aber bei Gewölben gar nicht vor. Dennoch behält der römische Gewölbebau seinen großen Werth. Erst durch seine Aufnahme wurden auch größere innere Räume Gegenstand der Baukunst, sowie auch die Kreislinie und Halbkreislinie im Grundrisse durch ihn eingeführt wurde. Die großen Rotunden in den römischen Thermen, die zierlichen, meist der Vesta geweihten Rundtempel, die Nischen u. s. w. mögen als Beispiele dienen. Weniger glücklich waren die Änderungen, welche die von Griechenland entlehnten Bauglieder erfuhren.

Die hellenischen Bausysteme, ein Ausfluß des heimischen Cultus, wurden von den Römern in ihr Detail zerlegt und nur dieses vereinzelt angenommen, wobei es an Neuerungen nicht fehlte. Die rohere und mattere, sogenannte toscanische Säule, mußte die Stelle der dorischen vertreten, welche, wie die ionische, in Rom nur selten zur Anwendung kam. Dagegen wurde durch den Aufsatz der ionischen Voluten auf die korinthischen Akanthusblätter ein neues Kapitäl componirt, das sogenannte römische, von bloß decorativem Werthe (Guhl's Denkm. B. XVI. 12), wie denn überhaupt das Decorative immer mehr in den Vordergrund tritt. Säulen werden auch dort aufgerichtet, wo keine Last nach Stützen ruft, und so eine Scheinarchitektur geschaffen, welche später zu den widerlichsten Verkröpfungen Veranlassung gab. Andere Eigenthümlichkeiten des römischen Säulenbaues sind die regelmäßigen Anlagen einer selbstständigen Säulenbasis, später zum hohen Piedestale erweitert, schwulstige schwere Profile, Vermischung der Gebälkeglieder, Erhöhung der Dachlinie. Diese Eigenthümlichkeiten und theilweisen Mängel sind kunstgeschichtlich auch deßhalb wichtig, weil sie in der neuen Architektur seit dem fünfzehnten Jahrhunderte wiederholt auftreten, und als Renaissancestyl sich kundgeben. Vom technischen Standpunkte erscheint, wenn man alle die angeführten Merkmale zusammenfaßt, die römische Architektur als ein sogenannter Übergangsstyl. Lose verbunden, gehen die Glieder des alten traditionellen Baustyles mit den Elementen des neuen nebeneinander, jener genügt nicht mehr, und der Werkmeister eines Baues muß über die demselben eigenthümthümlichen Formen hinausschreiten, dennoch ist er noch nicht völlig überwunden, die neuen Bauformen nicht so weit entwickelt, um mit voll-

kommener Selbständigkeit auftreten zu können. Diese Stellung der römischen Architektur entspricht genau der historischen Stellung des römischen Volkes, und findet in den übrigen Bildungskreisen vielfache Analogien. Namentlich offenbaren die philosophischen Ansichten und religiösen Anschauungen der Kaiserzeit einen ähnlichen inneren Zwiespalt, und bilden eben so viele ernst gemeinte Versuche, über die alten Traditionen hinauszugehen und neue Auffassungsweisen der Welt zu begründen, ohne freilich das angestrebte Ziel zu erreichen.

Die Tempel bilden keineswegs den Glanzpunkt der römischen Architektur. Ein organisches Baugesetz für dieselben war nicht vorhanden. Im Anfange, wie bei dem Jupitertempel auf dem Capitol, wurde die etruskische Anordnung beibehalten, später dieselbe unter griechischen Einflüssen modificirt, und eine große Mannigfaltigkeit von Tempelformen erzielt, welchen es weniger an Pracht, als an organischer Durchbildung gebrach. Die einfachere Form zeigte blos an der Eingangsseite des Tempels einen Säulenbau, einen zwei bis drei Säulen tiefen Porticus, zu welchem man auf mehreren Stufen hinaufstieg. Die übrigen Seiten des Tempels sind von einem auf hohem Sockel ruhenden Wandverschlusse umgeben. Eine solche Gestalt hatte z. B. der Tempel des Antonin und der Faustina am römischen Forum, in dessen Ruinen die Kirche S. Lorenzo in Miranda gebaut ist. Der Porticus hat sechs Säulen in der Fronte, drei Säulen Tiefe, und erhebt sich auf 21 Stufen. Auch der Tempel der Juno innerhalb des Porticus der Octavia, der aus Göthe's Italienischer Reise wohlbekannte Minervatempel zu Assisi u. A. gehören zur Gattung der sogenannten Prostylos. Die hervorragende Stellung, welche die römische Architektur dem Eingange in den Tempel zuweist, geht diesem auch dort nicht verloren, wo eine Säulenstellung das ganze Gebäude umgibt. Häufig sind nämlich auch bei den Peripteraltempeln blos die Säulen der Eingangsseite wahre Träger, auch constructiv berechtigte Stützen, jene der übrigen Seiten dagegen decorativ als Halbsäulen, in die feste Wand eingelassen, behandelt. Als Beispiel möge der Tempel der sogenannten Fortuna virilis (jetzt S. Maria egiziaca) dienen, dessen ursprüngliche Begründung noch in die Zeiten des Königsthumes, dessen gegenwärtiger Bau muthmaßlich noch in die Periode der Republik fällt. Sechs cannelirte, ionische Säulen, davon vier in der Fronte, tragen den Porticus, die eigentliche Cellenwand wird durch bloße Halbsäulen geziert. Auch die schöne „maison carrée“ zu Nimes, ein Tempel aus Hadrians Zeiten, ist ein solcher Pseudoperipteros. Sechs rein geformte korinthische Säulen tragen den drei Säulen tiefen Porticus. Die Seitenfaçaden haben nur acht Halbsäulen.

Dagegen haben das gegenwärtige Zollhaus zu Rom, in einen der Schwester Trajans geweihten Tempel hineingebaut, und der Tempel des Mars Ultor auf dem Forum des Augustus (uns blos in drei korinthischen Säulen erhalten) auch an den Langseiten wirkliche Säulenhallen. Die zahlreichen Tempelreste, welche sich noch in und außerhalb Roms erhalten haben, namentlich aufzuzählen und zu beschreiben, kann nicht unsere Sache sein. Ihr malerischer Reiz und ihre archäologische Wichtigkeit sind größer als ihre kunstgeschichtliche Bedeutung, welche sie nur durch eine vollkommene Erhaltung oder durch das Aufweisen besonderer Eigenthümlichkeiten erreichen könnten. Solche finden wir noch außer den gleich zu erwähnenden Rundgebäuden in dem auffallenden Tempel der Venus und Roma hinter Sta. Francesca Romana in der Nähe des Kolossäums. (Guhl's Denkm. B. XVI. 9 u. 10.) Eine Art Vorhof mit einer Säulenstellung von Granit umgab den eigentlichen Tempelbau und umschloß eine zweite Säulenhalle von mehr als 300 Fuß Länge und entsprechender Breite. Hinter diesem gesäulten Umgange befanden sich an den beiden Schmalseiten die Vorhallen, von vier Säulen und zwei Eckpfeilern gebildet. Der Tempel selbst hatte zwei mit den halbrunden Nischen an einander stoßende Cellen. Wie diese Nischen, so waren auch die Cellen gewölbt, diese letzteren mit einem durch den Namen schon kenntlichen Tonnengewölbe bedeckt, die Wölbung der Nischen mit rautenförmigen, jene der Celle mit viereckigen Kassetten, die Wände überdieß mit Marmorplatten verkleidet. Die Nischen waren von außen nicht sichtbar; hier zog sich vielmehr eine gerade Marmormauer von einer Façade zur anderen. Weniger noch durch die Vereinigung zweier vollkommen übereinstimmender Tempel in einem Gebäude ist uns diese nach K. Hadrian's Plane ausgeführte Anlage auffallend und wichtig, als durch die Überwölbung des inneren Raumes, wodurch der traditionelle Tempeltypus beseitigt wurde und durch die Endigung der Cella in eine halbrunde gewölbte Nische — eine Anordnung, welche für die Baugeschichte eines späteren Weltalters so folgenreich werden sollte. Bemerkenswerth ist übrigens auch hier die große Tiefe der Vorhalle und die Entfernung des äußeren Säulenumganges von der Cellamauer.

Schließlich wären noch die Rundtempel als eine Eigenthümlichkeit der römischen Architektur zu erwähnen. Ob Cultusgründe vorlagen, Tempel gewisser Gottheiten wie der Vesta, Diana und des Mercur oder Hercules in einer Kreislinie zu zeichnen, ist nicht mit Genauigkeit darzulegen, obzwar die gewöhnliche Meinung dafür spricht. Unter den drei von einem Säulengange umschlossenen Rundtempeln, welche in und bei Rom vorkommen, nämlich dem Vesta- oder Cybeletempel, nachmals

in eine christliche Kirche verwandelt, dem in Trümmern liegenden Herculestempel und dem Vestatempel in Tivoli ist der letztere der zierlichste und besterhaltene. Hart an der von Substructionen gestützten Felskante, zu deren Füßen sich der Anio in schäumenden Cascaden ergießt, erhebt sich der wenig hohe Rundbau. Achtzehn korinthische Säulen umgeben die gleichfalls kreisrund gebildete Cella, welche durch zwei zierlich proportionirte Fenster Licht erhielt und ursprünglich gewiß mit einer Kuppel überwölbt war. Wichtiger, ja geradezu das wichtigste Monument der römischen Kunst ist ein anderer Rundbau, die Rotonda oder das Pantheon des Agrippa, ein Vorbau der Bäder, welche der letztere gegründet hatte, schon zur Römerzeit aber als ein Tempelgebäude betrachtet, frühzeitig der Restauration bedürftig, von Hadrian, Antonin und Caracalla ausgebessert, im Mittelalter beraubt und in neueren Zeiten arg verunstaltet. (Guhl's Denkm. B. XVI. 5—8.) Eine Vorhalle von acht Säulen Fronte und vier Säulen Tiefe, durch die Säulenstellung in drei Schiffe gegliedert, mit dem gewöhnlichen Gebälke und Giebel bedeckt, führt in das Innere, dessen Dimensionen ein ebenso seltenes als großartiges Bild einfacher Harmonie bieten. Die Kuppel, welche sich als Halbkugel auf die kreisrunde Mauer aufsetzt, ist eben so hoch als diese, die ganze Höhe aber gleich der Länge des inneren Raumes, nämlich 132 Fuß. Acht Nischen, die Thüre mit eingeschlossen, unterbrechen die Wandrundung, die Rückzugslinie der Nischen wird mit Ausnahme der in der Richtung des Einganges gelegenen durch je zwei korinthische Säulen verdeckt, welche in der Mauerlinie die Öffnung der Nische füllen und das ringsumlaufende Gebälke mittragen. Auf diesem erhebt sich die Attica, eine verjüngte Wiederholung des unteren verticalen Baues, mit Pilasterstellungen, und schließlich die Kuppel, deren innere Wölbung mit fünf ringsumgehenden Reihen von Cassetten verziert war. Durch die mittlere Kuppelöffnung von 26 Fuß Durchmesser fiel das Licht in das Innere. Die einfach große Linie der Kuppel sichert dem Baue seine ergreifende Wirkung auf jeden Beschauer, mag auch der Vorbau mit der Rundhalle schlecht zusammenstimmen und die Gliederung des unteren Raumes gegen die mächtige Kuppellast kleinlich erscheinen. In den Gärten des Sallust zwischen dem M. Pincio und dem Quirinal ist ein verjüngtes Nachbild der Rotonda erhalten, von nur 40 Fuß Durchmesser und etwa 35 Fuß Höhe. Es gehörte zu den Thermen des berühmten Geschichtsschreibers, gleichwie auch ein anderes verwandtes Gebäude, der Tempel der Minerva medica, den Bestandtheil von Bädern, und zwar jener der Cäsaren Cajus und Lucius bildete. Während die Anlage im Allgemeinen die Gestalt und die Gliederung des Pantheon

wiederholt, zeigt sie doch im Einzelnen, oder zeigte vielmehr vor ihrem gegenwärtigen traurigen Verfalle, einen großen Fortschritt gegen den Originalbau. Man ging nämlich, wie es auch eilf Jahrhunderte später geschah, von der Kreislinie zur Polygonallinie über, durch die Erfahrung belehrt, daß polygone Flächen sich leichter gliedern und freier behandeln lassen. Bei dem sogenannten Tempel der Minerva medica trat an die Stelle des Rundbaues ein Zehneck, welche Form wohl auch die Wölbung andeuten mochte. Hiedurch wurde dem sonst unvermeidlichen Übelstande sich durchschneidender krummer und gerader Linien abgeholfen.

Im kaiserlichen Rom galt nicht mehr der Grundsatz, welcher der griechischen Kunst ihr eigenthümliches Gepräge verlieh, daß nur den Wohnungen der Götter der Reichthum und die Pracht gebühre; hier verlangte das politische Interesse, daß auch die Staatsgebäude die Größe des herrschenden Volkes bekunden. Auch die fürstliche Macht wollte sich in dem Glanze dem Gedächtnisse der Vorfahren oder eigenen Thaten geweihter Bauten bespiegeln; die Nothwendigkeit, die unruhige launische Stadtbevölkerung zu zerstreuen und zu beschäftigen, rief dann auch zu Festspielen, Volksbelustigungen bestimmte Anlagen hervor; der sich stetig steigende Luxus gab endlich den mannigfachsten Privatbauten wie Palästen und Landhäusern Entstehung.

Unter den Staatsbauten ist das Tabularium, das Reichsarchiv zwischen den beiden Hügelspitzen des Capitols wegen seiner Schönheit und frühen Gründung 78 v. Ch. zuerst hervorzuheben. Es erhob sich in einem unregelmäßigen Vierecke in mehreren Stockwerken und zeigte in seiner gegen das Forum gerichteten Fronte über gewaltigen Substructionsmauern eine offene dorische Halle mit Bogenstellungen, welcher wahrscheinlich eine zweite, leichter gebildete folgte. Eine andere für den öffentlichen Dienst bestimmte Gebäudegattung, die Curien, fallen besser in das Bereich archäologischer Untersuchung, dagegen fesseln uns die Basiliken, der gewöhnliche Bestandtheil eines römischen Forums, um so mehr, als wir in ihnen das Mittel erblicken sollen, durch welches sich die Bautraditionen des Alterthums bis weit in das Mittelalter, bis in unser Jahrtausend lebendig erhielten. Es waren nämlich die Kirchen der ersten Christenheit, die christlichen Basiliken, nach der gemeinen Meinung in ihrer Anlage und Form den Basiliken der Römer, den Gerichts- und Börsehallen gleich, die letzteren in Namen und Gestalt das treu befolgte Vorbild der altchristlichen Kirchen, eine Ansicht, welche erst in der letzten Zeit auf Gegner stieß, und theilweise mit gewichtigen Gründen bekämpft wurde. Wäre die Beschreibung, welche uns Vitruv im fünften Buche seiner Baukunst von der Anlage einer Basilica hin-

terlassen hat, bestimmter gehalten, wären die Reste aller älteren Basiliken nicht bis auf wenige Spuren verwischt, so ließe sich der Streit rascher schlichten, und der schwerwiegende Einwand, als hätten die Archäologen, durch die Namensgleichheit verführt, die Gestalt der christlichen Basilica auf die heidnische gegen alles Fug und Recht übertragen, wäre bald beseitigt. Wie die Sachen stehen, wird es kaum möglich sein, die widerstreitenden Meinungen zu einigen.

In Griechenland waren, mit einer einzigen Ausnahme zu Athen, die Basiliken weder der Bestimmung noch der Gestalt nach bekannt. In Athen gab es eine Säulenhalle oder Stoa, welche neben anderen Zwecken auch dem zweiten Archon, dem Basileus, als Amtslocale diente, und darnach auch die Basileios Stoa oder Königshalle genannt wurde. Über ihre Gestalt läßt sich nur so viel ermitteln, daß einer breiteren und höheren Halle durch Säulen getrennte Gänge zur Seite lagen und an dem einen Ende sich das wahrscheinlich erhöhte und durch Schranken gesonderte Tribunal des Archon befand.

So selten bei den Griechen, so zahlreich und frühe eingeführt waren die Basiliken in der römischen Welt, wo sie sich regelmäßig auf jedem Forum erhoben, und ebensowohl dem kaufmännischen Verkehre, wie als Gerichtshaus und als Wandelbahn für Spaziergänger dienten. Ob in ihrer Anlage das Vorbild der athenischen Stoa befolgt wurde, läßt sich durch keine Zeugnisse der Alten erhärten und ist auch bei der bekannten selbstständigen Gestalt der römischen Fora wenig wahrscheinlich. Die erste Basilica wurde im J. 569 d. St. von M. Porcius Cato auf dem Forum hinter der curia hostilia errichtet, und sein Beispiel von andern Männern, wie M. Fulvius, Aemilius Paulus u. s. w. bald nachgeahmt. Noch vor der Kaiserzeit standen auf dem Forum romanum vier Basiliken. Aus der Kaiserzeit werden vorzugsweise die Basilica Ulpia auf dem Forum Trajans wegen ihrer Pracht und die Basilica Costantins, von Marentius erbaut, als eines der spätesten Erzeugnisse heidnisch-römischer Kunst gerühmt. Übrigens fehlte es auch außerhalb der ewigen Stadt nicht an Basiliken; Pompeji, Fano, das kleine Otricoli, und dießseits den Alpen Trier weisen solche auf. Ja, wenn anders die den römischen Basiliken zugesprochene Gestalt die richtige ist, so haben wir in dem Festsaale des karolingischen Palastes zu Ingelheim das jüngste Beispiel einer Basilica vor uns.

Die Gestalt der Basiliken hat seit B. Albertis Zeiten Architekten und Archäologen vielfach beschäftigt, und zu den verschiedenartigsten Restaurationsplänen Veranlassung gegeben. Wir können nur über die Form der spätesten Basiliken Gewißheit erlangen; ob die älteren

mit diesen übereinstimmten, und in wieweit sich die Basilikenarchitektur in der Zeit entwickelte, kann nur hypothetisch angegeben werden. Eine Langhalle, um welche ein Porticus herumlief, diente dem einen Zwecke der Basilica, dem Handelsverkehre. Die Seitenhallen trugen ein zweites Stockwerk, eine gegen das Mittelschiff sich öffnende Gallerie. Ob der Porticus nach außen ebenfalls nur eine offene Säulenreihe aufwies oder durch eine Mauer abgeschlossen, ob das Mittelschiff bedeckt war und das Dach desselben über den Seitenschiffen auf kleinen Pfeilern sich erhob, deren Zwischenöffnungen gleichzeitig das Licht einführten, darüber sind die Meinungen getheilt. Vielleicht daß später und in anderen Landschaften außer Übung kam, was frühzeitig als Regel bei dem Basilikenbau galt. Ist doch die unzweifelhafte Trierer Basilica einschiffig gewesen, welche Anordnung bei den ersten römischen Basiliken schwerlich stattfand. Getrennt von dem Langhause war das Tribunal, wo die Gerichtsverhandlungen vor sich gingen; in einzelnen orientalischen Basiliken aus der späten Zeit wurde es durch ein unbedecktes Querschiff abgesperrt, wie in Antiochien und Constantinopel, schwerlich aber schon ursprünglich und in Rom. Dem Tribunale selbst geben Einzelne die Form einer ziemlich geräumigen Nische, einer Apsis, während Andere die Nische wegläugnen und das Tribunale seitwärts in das Mittelschiff verlegen. Wegläugnen läßt sich nicht, daß die den Mittelraum auf allen Seiten umgebenden Hallen eine Verbindung zwischen der Apsis und dem Langhause schwer denkbar machen, dieselbe auch bei der Basilica zu Pompeji nicht vorkommt, und daß in jener zu Fano nach Vitruvs Worten das Tribunal von der Basilica, der Säulenhalle, völlig getrennt war. Gewiß war aber auch die Apsis bei späteren Basiliken vorhanden. Wir können sie sowohl bei orientalischen Basiliken und jener Constantins wie in der Trierschen nachweisen: in der letzteren ist noch der große Bogen sichtbar, welcher die Apsis von dem Langhause schied.

Alles zusammengefaßt, ergibt sich als Resultat, daß die Basiliken der frühen Zeit Säulenhallen vorstellen, einen von Portiken umschlossenen, erhöhten und bedeckten Mittelraum, daß in der Folge aber Tribunal und Langhaus enger mit einander verknüpft wurden und jenes die Gestalt einer Apsis annahm. Auch so noch bleiben manche Widersprüche zu überwinden; ihre Unlösbarkeit bleibt zu bedauern, wenn die römischen Basiliken das Vorbild der christlichen Kirchen bilden, sie wird leichter verschmerzt, wenn die neue Lehre auch neue, selbständige Bauformen schuf und nur den Namen von älteren Werken lieh. Dieß ist eine erst später zu erörternde Frage.

Wir übergehen die anderen Bauanlagen, die Säulenhallen, welche außer den Basiliken noch die öffentlichen Plätze bedeckten, und die Fora einschloßen, um jene Bauten zu betrachten, welche den Festspielen geweiht waren. Bei ihrer besonderen Bestimmung war Zweckmäßigkeit der erste Gesichtspunkt bei ihrer Anlage, nur in zweiter Reihe konnte sich der Schönheitssinn, das Großartige und Prächtige geltend machen. Die Technik der Baukunst gewann am meisten. Um Stockwerke auf Stockwerke zu thürmen, so gewaltige Räume einzudecken und so weite Plätze architektonisch zu umfassen, bedurfte es nicht geringer Erfindungsgabe und tiefer technischer Kenntnisse. Darüber verflachte aber der Kunstsinn und verlor sich die Reinheit der Formen, wie denn überhaupt die Architektur nur auf religiöser Grundlage gedeihen kann. Wo sie bestimmte Zwecke zu vollführen, keine ideale Bestimmung aufzuweisen hat, bei Nutzbauten tritt die Schönheit vor anderen Anforderungen stets in den Hintergrund zurück.

Wie die dramatische Kunst überhaupt, so war auch der Theaterbau keine selbständige römische Schöpfung, sondern bis auf geringe Umwandlungen den Griechen entlehnt. Die Theater, an deren bequemeren Bau man ging, nachdem die Verweichlichung der Sitten das alte Verbot der Sitzplätze aufgehoben hatte, entsprachen in ihrer allgemeinen Anlage den griechischen. Sie bildeten einen Halbkreis, auf dessen Sehne die Bühne stand, auf dessen Bogen sich die Sitzplätze amphitheatralisch erhoben. Nur übertrafen sie die griechischen an Größe und Pracht der Ausstattung bereits damals, als man noch Holz zum Materiale wählte. Die Beschreibung eines solchen hölzernen Prachttheaters ist uns bei Plinius erhalten, und zeigt eine Verschwendung von Säulen, Statuen und Metallschmuck, der uns die spätere Berührung des römischen und des orientalischen Wesens wohl begreiflich macht. Das erste steinerne Theater baute Pompejus, ein anderes, theilweise noch erhaltenes, bei welchem über schweren dorischen Arcaden sich ionische und korinthische erhoben, Augustus.

Kampfspiele, Thiergefechte sagten dem Sinne der Römer besser zu als die für feinsinnigere Organismen berechneten dramatischen Unterhaltungen. In den dafür bestimmten Bauten erhob sich auch die römische Kunst zu bedeutender Selbständigkeit und besonderer Größe. Bei diesen Amphitheatern galt es nicht nur ungeheuere Räume von vielen hundert Fuß im Durchmesser zu umspannen, es mußte auch auf zahlreiche unterirdische Räume für die Thiere und die Gladiatoren gedacht, für die Unterbringung von vielen Tausend Zuschauern, für bequeme und zahlreiche Zugänge, für Vorkehrungen gegen Regen u. s. w.

gesorgt werden. So entstanden jene Riesenbauten, welche wir noch heutzutage bewundern, welche uns in ihrem Trotze gegen alle Stürme der Zeit und die Unbilden der Menschen als Ruinen fast noch größer dünken, als in ihrem ursprünglichen, unversehrten Zustande. Das größte Amphitheater, für mehr als 80.000 Menschen berechnet, von Vespasian und Titus gebaut, schauen wir als Kolosseum hinter dem römischen Forum. Im Grundrisse elliptisch, im Innern trichterförmig anzusehen, zeigt die äußere Façade vier Stockwerke, welche durch drei auf einander folgende Arcaden von dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung und eine Attica mit korinthischen Pilastern gebildet werden. (Guhl's Denkm. B. XVIII. 4—9.) Vier concentrische Gallerien in der untersten Arcade führten zu verschiedenen Treppen und Sitzreihen, und wie hier für die möglichste Bequemlichkeit und eine musterhafte Ordnung gesorgt war, so waren wieder am obersten Gesimse die nöthigen Vorbereitungen zur Sicherung gegen Sonne und Regen angebracht. An Consolen befestigte und durch das Gesims geführte Ständer trugen Taue, auf welchen ein Riesenzelt aufgespannt wurde. Die architektonische Ausbildung des Baues ist nicht die beste, die massive Größe verdeckt aber vollkommen alle Mängel. Ähnliche Amphitheater gibt es noch zu P o l a in Istrien, von noch ernsterem Aussehen als das Kolosseum, aber aus technischen Gründen interessant, dann ein besonders gut erhaltenes zu V e r o n a von unbekannter Bauzeit, 1470 Fuß im Umkreise und a. A. in dem durch römische Bauten so vielfach ausgezeichneten N i m e s in Südfrankreich. Es hat zwei Stockwerke, ist von einer kleinen Attica bekrönt, und wird von 60 Arcaden umschlossen. Architektonisch minder wichtig sind die Circusanlagen für Rennspiele u. s. w. Dagegen concentrirt sich alle Pracht und Größe der römischen Architektur in den Thermen, deren Gründung und Ausschmückung die römischen Kaiser sich besonders angelegen sein ließen. Von den fünfzehn Thermen, welche zu Constantins Zeiten gezählt wurden, sind jene des Titus oder Trajan auf dem Esquilin, die besonders reichen und noch in ihren Ruinen massenhaften Caracallas an der via Appia und die Thermen des Diocletian die bekanntesten. Wenn auch ihre Decoration spurlos verschwunden ist, und wo früher Marmor und Farbenglanz herrschte, nur wüste Ruinen dem Auge entgegentreten, so genügt doch schon der Umstand, daß die Thermen der ausgiebigste Fundort für plastische Werke sind, um sich einen Begriff von ihrer einstigen Wichtigkeit zu verschaffen. Der Laokoon wurde aus den Thermen des Titus, der farnesische Stier, der Torso, die Flora aus Caracalla's Thermen ausgegraben. Wie viele Sessel aus den Badestuben wanderten in Kirchen und dienten als Bischofstühle, wie

vielen Badewannen begegnen wir an öffentlichen Springbrunnen oder als Reliquarien. Über die Ausdehnung und die Beschaffenheit der Thermen geben jene des Caracalla den besten Aufschluß. Sie zerfallen wie gewöhnlich alle derartigen Anlagen in zwei Baumassen: ein viereckiges Außenwerk und einen davon umschlossenen mittleren Hauptbau. Der Außenbau, gleich dem andern in zwei Stockwerken in die Höhe geführt, enthielt außer einem Porticus kleine Badecellen, die Seitenfronten zeigten halbmondförmige Säulenhallen und größere Säle, die Rückseite wurde durch ein Wasserreservoir ausgefüllt. Baumanlagen führten zu dem Hauptbaue, in dessen Mittelpunkt (ebenso wie in den Thermen Diocletians) ein gewaltiger Prachtsaal, die Wölbung von acht Granitsäulen getragen, die Wände mit Marmorgetäfel belegt, stand. Ein ähnlich großer Rundsaal, wegen seiner kühnen Kuppelwölbung im Alterthume hoch berühmt, unterbrach die Rückenfronte des Hauptbaues, während ihm entsprechend an der Vorderseite ein unbedecktes Wasserbassin mit Nischen, Ruheplätzen angelegt war. Die Flügel füllten Porticus, große und kleine Gemächer, den verschiedenartigsten Verrichtungen und Beschäftigungen gewidmet, Vestibule, Bibliotheken, Sprechsäle, Kalt-, Warm- und Schwitzbäder, in deren aufeinander folgendem Genusse einer Art von Feinschmeckerei Genüge geleistet werden sollte. Bezeichnend für die Kunstrichtung ist das Streben, durch reicher Stuccoverzierungen und bunte Marmorarten die eigentliche architektonische Gliederung zu ersetzen, wie die Wahl des Materiales, zu welchem man für die Mauern Emplekton oder Kastengemäuer, mit Ziegeln bekleidetes Kleingestein, für die Wölbungen Gußmauerwerk von leichtem Bimsstein nahm. Ein dicker Mörtelputz verbarg die geringe Natur des verwendeten Stoffes.

Eine andere, ausschließlich der Privatbauten, die letzte Gattung der römischen Architektur bilden die Ehren- und Gedächtnißmäler: die Triumphbogen, Ehrensäulen und Grabmonumente.

Die Triumphbogen, isolirt stehende Thore, traten an die Stelle der früher üblichen Holzgerüste, welche auf der Triumphstraße aufgerichtet wurden und erhielten wie alle der persönlichen Verherrlichung gewidmete Denkmäler ihren großartigen Schmuck in der Kaiserzeit. Die Gliederung der Triumphbogen ergab sich in einfacher Weise aus ihrer Bestimmung. Ein mittleres, in der Regel hoch gewölbtes Bogenthor von Säulen oder Halbsäulen eingeschlossen, welchem bei größeren Anlagen noch kleinere Seitenthore angefügt wurden, bildete den Unterbau. Die Felder über den Seitenthoren, zwischen den Säulen, die Bogenzwickel gaben Gelegenheit zu bildnerischem Schmucke, ebenso wie die auf das Bogengesims aufgesetzte Attica, deren Mittelfeld gewöhnlich die

Inschrift enthielt, auf deren oberer Fläche sich das krönende Standbild oder eine Quadriga erhob. Triumphbogen kleinerer Art, um nur Einzelne aus der großen Zahl der vorhandenen anzuführen, sind jener zu Ehren des Augustus zu Rimini, ein weites Bogenthor mit einem von zwei Säulen getragenen Giebel und der Attica darüber, der Titusbogen zu Rom mit vier Halbsäulen und reichem Reliefschmuck am äußeren Friese wie an der inneren Bogenwölbung, der aus parischem Marmor erbaute Trajanbogen zu Benevent und der kleine theilweise in eine Kirche verbaute Bogen der Goldschmiede und Kaufleute, auf dem Forum boarium zu Ehren des Septimius Severus errichtet, mit flach gedecktem Durchgange und vielen aber rohen Sculpturen. Prachtbogen dagegen sind der Triumphbogen des Septimius Severus mit drei Arcaden im Angesichte des Capitols und der aus Fragmenten des zerstörten Trajansbogens zusammengestoppelte Bogen des Constantin von ähnlicher Anlage wie der früher erwähnte. (Denkm. d. K. B. XVII. 1—5.) Nicht weniger eigenthümlich der römischen Kunst, eben so beliebt, aber ungleich weniger künstlerisch bedeutend als die Ehrenpforten sind die Ehrensäulen, deren bekannteste Beispiele: die Trajanssäule und jene des Marc Aurel auf der piazza Colonna eben so viele Proben des sinkenden Kunstgeschmackes bilden. Auf breitem Piedestale erhebt sich der Schaft von einem Reliefbande umwunden bis zu einer Höhe von 92 Fuß. Es wird der Sculptur auf solche Weise nicht weniger Eintrag gethan, als der architektonischen Bedeutung der Säule, einem constructiven Träger, Hohn gesprochen wird. Nachdem alle lebendigen Kunstformen erschöpft waren, griff man zum Seltsamen, und befriedigte sich an der Größe der Maßverhältnisse, an dem Reichthum der Stoffe und der Decoration. Diese Steigerung der äußeren materiellen Mittel gibt sich auch bei den Grabdenkmälern kund, deren ursprüngliche einfache Formen gewiß eben so weit von den späteren Mausoleen entfernt waren, als das Haus des Urrömers von den prunkvollen Palästen der Nachkommen. Natürlich reicht der Stoff für eine geschichtliche Entwicklung der Grabmonumente nicht aus, und wir sind auch hier an die späteren und letzten Formen allein gewiesen. Das Grabmal der Scipionen in viereckiger Gestalt, in einen Tufhügel eingehauen, woher der bekannte Sarkophag des Scipio Barbatus im Vatican mit seinem gräcisirenden unreinen Gesimse stammt, gehört zu den frühesten, die wir kennen. Außer den unterirdischen nach Etruskerart angelegten kommen auch erhabene in der Form eines Rundbaues oder einer Pyramide vor. Die Pyramide des Cestius stammt aus dem Beginne unserer Zeitrechnung, und ist bei gleichem Zwecke von den berühmten ägyptischen nur durch die geringeren Dimensionen unter-

schieden. Ihr Inneres birgt eine mit Malereien verzierte gewölbte Grabkammer. Die alterthümliche Gestalt von Rundthürmen zeigten die Grabmäler der Cäcilia Metella an der Via Appia und jenes der Plautier bei Tivoli. Die obere Endung derselben ist unbekannt und nur die Decoration des unteren Geschosses durch Fries und Gesims oder Halbsäulen ersichtlich. Der innere Raum ist kreisrund, über die Wölbung und den Abschluß aber sind wir, da man im Mittelalter diese Bauten militärisch besetzte und umbaute, im Unklaren. Noch großartiger in Ausdehnung und Anlage waren die Mausoleen der Kaiser, von welchen aus der früheren Zeit jenes des Augustus nur in unbedeutenden Ruinen erhalten ist, dagegen jenes des Hadrian als Engelsburg zu neuem Ruhme sich verjüngte. Auch hier aber läßt sich die Gestalt, da nur der untere Rundbau mit der 15 Palmen hohen viereckigen Basis noch unversehrt geblieben, so wie die Form der Wölbung — eine Kuppel — die Höhe und die Art der Decoration nur muthmaßen. Die Grabdenkmäler sind es auch vorzugsweise, welche nebst den Votivdenkmälern und den militärischen Anlagen die römische Kunst in den entlegenen nördlichen Provinzen vertreten. Eignen sich die letzteren nicht wenig zu Beweisen der Riesengröße des weltbeherrschenden Volkes, — selbst der unförmlichsten Ruine, dem einzelnen Ziegelsteine ist die römische Eigenthümlichkeit aufgeprägt, — so bilden die ersteren eine unerschöpfliche Fundgrube für archäologische Untersuchungen. Neue mythologische Kreise, wie die wichtigen Matronen in Gallien und am Rhein, berührten die römischen Militärkolonen, neue Anschauungen, Beschäftigungen — bis zu neuen Namen herab — harrten hier der Verewigung. Kunstwerth besitzen die wenigsten dieser Denkmäler, von welchen unsere Museen strotzen, nur ausnahmsweise ist das Grabmonument der Secundiner zu Igel bei Trier mit seinen räthselhaften Sculpturen auch architektonisch nicht unwichtig. Auf einer doppelten Basis erhebt sich das von Pilastern umschlossene Hauptgeschoß, worauf wieder ein Doppelgesims mit einem Giebel folgt und eine zierlich gekrümmte Spitze das Ganze krönt. (D. d. K. B. XVII. 7, 8.) Die zusammenfassende Betrachtung der römischen Bauthätigkeit lehrt, daß auf dem Gebiete der Architektur die Römer Selbständiges und doch Großes schaffen konnten, freilich nicht Werke jener idealen reinen Schönheit, von welcher man neue Kunstperioden zählt, aber Werke, welche durch das treffliche Material, die kühne Anlage, die freigebig angewendeten großartigen Mittel — man denke nur an unsere Römerstraßen und Römerkanäle, — Achtung und Bewunderung abzwingen. Nicht das gleiche Lob gilt von den andern bildenden Künsten, soweit sie bei den Römern Pflege fanden.

Eine selbständige religiöse Plastik kam nicht zur Entwicklung, theils wegen des geringen künstlerischen Gehaltes der heimischen Mythen, theils wegen der allzugroßen Nähe griechischer Vorbilder, welche auf Rom die Macht eines Zauberkreises übten und auch für ursprünglich fremde Gestalten sich zur Regel aufwarfen. Wie der ganze Kreis der idealen Plastik im Wesentlichen von griechischen Formen beherrscht und daher auch sachgemäßer bei der griechischen Kunst abgehandelt wird, so waren es auch zumeist griechische Hände, welchen die römischen Großen und Kaiser die Ausschmückung ihrer Paläste wie der Stadt durch Bildwerke anvertrauten. Die Griechen traten in ein ähnliches Verhältniß zu Rom, wie die neueren Italiener zu den nordischen Höfen und wurden bei ihren politischen Herren die Träger der feinen Kunstbildung. Nur der geringste Theil der aus der Periode römischer Herrschaft uns bewahrten Künstlernamen klingt lateinisch, wie Decius u. s. w., die meisten weisen auf Griechenland hin. Obgleich dadurch über die allgemeine Richtung der römischen Kunst, über ihre Verwandtschaft nämlich zur griechischen, viel Licht verbreitet wird, so geht doch wieder für die Zeitbestimmung der einzelnen Kunstwerke und für die Feststellung dessen, was aus Griechenland eingeführt, was in Rom producirt wurde, die beste Handhabe verloren. Nur bei wenigen Werken wird der Ursprung theils durch urkundliche Nachrichten, theils durch den Stoff ersichtlich, nur von einigen Künstlern sind auch biographische Notizen vorhanden. So lernen wir aus Plinius die Zeit des Pasiteles kennen. Er lebte im letzten Jahrhunderte v. Ch. in der Periode des Pompejus und galt mit Recht für einen großen Meister, ausgezeichnet durch die Strenge seiner Modellirung und das tiefe Studium der alten Werke. Er gründete eine Schule, welche der nüchterne Stephanos und der eben auch nur schulmäßige Menelaos fortführten. Ein anderer berühmter Künstler Zenodorus lebte unter Nero, und wurde von diesem mit der Fertigung eines Kolossalbildes bedacht, welches in der Nähe des großen Amphitheaters aufgestellt war, hundert zehn Fuß maß, und anfangs Nero vorstellte, später in den Sonnengott und zuletzt in Commodus umgewandelt wurde. Bei anderen Werken kommen uns einzelne römische Eigenthümlichkeiten, geschichtliche Thatsachen zu Hilfe. Die römische Form der Harnische, auf welche sich die Dioskuren des monte cavallo stützen, verrathen den römischen Ursprung dieser Riesenwerke nach äußerer Größe wie nach Erhabenheit, wobei die Annahme eines Vorbildes (in Erz?) aus der besten griechischen Zeit noch immer unverwehrt bleibt. Die glänzend gedachte Gruppe des Nil und die ihr entsprechende des Tiber u. A. fallen nothwendig in die Kaiserzeit, in welcher erst Ägypten unmittelbar

mit Rom verbunden wurde. Auch sonst würde die offene Allegorie diese Werke in eine späte Periode der antiken Kunst versetzen. Die Antinousbilder gehören Hadrians Zeitalter an, und bilden den Schlußstein der plastischen Schöpfungen des Alterthumes. Von der Mehrzahl der in Rom gefundenen Bildwerke gilt aber, wie schon früher erwähnt, die Unmöglichkeit, sie einer bestimmten Zeit einzuverleiben, auf einen bestimmten Ursprungsort zurück zu führen. Daraus ergibt sich auch die Unmöglichkeit der Schilderung der Schicksale, welche die ideale Sculptur bei den Römern erfuhr; höchstens die negative Behauptung ist erlaubt, daß sie ihnen nicht so nahe am Herzen lag, als die historische und die Porträtsculptur. An eine frühere Bemerkung anknüpfend, erklären wir auch die plastische Schilderung der historischen Wirklichkeit, welche mit sichtlicher Vorliebe getrieben wird, aus dem Charakter der römischen Bildung. Die äußere That, der Erfolg galt dem weltbeherrschenden Volke Viel, wenn nicht Alles, in der äußeren Wirksamkeit spiegelte sich die Größe des Staates. Ihre Verherrlichung gründete sich auf einen natürlichen Trieb, sie sollte zur Nacheiferung wecken, den weltberühmten römischen Bürgerstolz erhalten, sie war unter den Kaisern durch ein politisches Interesse, dasselbe, welches auch die Glanzbauten der Cäsaren hervorrief, geboten. Die neuen Stoffe verlangten auch eine neue Behandlung. Die Deutlichkeit, das verständliche Wiedergeben des Vorganges wurde das erste Erforderniß dieser historischen Reliefs, welche Triumphbogen und Ehrensäulen schmücken; die unmittelbare Lebendigkeit, die Andeutung der Umgebung, eine geringere Rücksicht auf die Schönheit der Linien, eine massenhafte Composition werden immer mehr bemerklich, bis gleichzeitig die Grenzen der Plastik überschritten und auch die einzelnen Formen mißhandelt werden. Die Reliefs am Titusbogen halten noch das geziemende Maß in allen oben erwähnten Eigenschaften. Der Opferzug am Friese zeigt die einfach fortschreitende Reihe der Priester, der Krieger und Schlächter, der zum Opfer geschmückten Stiere, auch die Reliefs an der inneren Bogenwölbung: die Darstellung des Triumphators auf dem Viergespann von Bellona und Victoria begleitet, und der Zug mit den Trophäen (D. d. K. B. XXI. 1 u. 2) sind im Ausdrucke eben so vollendet, wie in den Formen rein. Wohl sind aber an den Sculpturen des Trajansbogens (auf den Bogen Constantins übertragen) und der Trajanssäule schon die Spuren des Kunstverfalles ersichtlich. Architektur, Landschaft, selbst das Wasser müssen sich die plastische Verknöcherung gefallen lassen, die Handlung vertieft sich weit in den Hintergrund, die Gestalten verlieren sich in verworrene Massen, auch das Momentane wird im Ausdrucke zu fesseln gesucht, auch die heftigsten

Bewegungen von der Darstellung nicht zurückgewiesen. Doch versöhnt hier noch die lebendige Energie des Ausdruckes, der Reichthum der Motive mit den sichtbaren Mängeln; sie steigern sich, ohne daß ein Ersatz dafür geboten wird, an den Reliefs der Ehrensäule des Marc Aurel und des Triumphbogens des Septimius Severus. Der Krieg mit den Markomannen und Quaden wird dort, der Krieg mit den Parthern hier dargestellt. Daß sich mit der Verworrenheit der Gedanken auch die Ungeschicklichkeit der Hand einstellte, und die späteren Sculpturen ebenso sehr durch die Roheit der Arbeit als die Nüchternheit der Composition auffallen, bedarf keiner besonderen Erwähnung.

Eine ähnliche Neigung wie für die Darstellung historischer Scenen faßten die Römer auch für die Porträtsculptur, deren Ausbildung zuerst durch den Ahnenstolz, den patriotischen, die Verdienste der Vorfahren willig anerkennenden Sinn geweckt, dann durch die Schmeichelei gegen die Cäsaren, den Dynastencultus in ausgedehnter Weise gefördert wurde. Die Porträtbilder der Ahnen aufzustellen, war in früher Zeit ein vielbeneidetes patricisches Vorrecht; nachmals wurden kaiserliche Bildnisse auf höheren Befehl in allen Privathäusern angeschafft. Außerdem wirkte die Richtung der Kaiserzeit auf die Schaustellung äußeren Glanzes nicht ungünstig auf die Porträtkunst, und machte die Anfertigung ikonischer Bilder von berühmten und unberühmten Männern zum Gegenstande allgemeinster Sitte.

Die idealisirten Porträtstatuen, um nicht von den überaus zahlreichen Porträtbüsten zu reden, sind natürlich minder vollendet gerathen, als die einfachen Porträtfiguren, bei welchen die scharfe Auffassung, des individuellen Charakters ein besonderes Lob verdient. Die markirten, die zufällige Persönlichkeit verrathenden Köpfe passen schlecht zu dem ideal gebildeten Rumpfe, und namentlich nackte Körper stehen in schlecht verhülltem Widerspruche zu den Köpfen. Eben so individuell gebildet wie die letzteren sind sie nicht Gegenstand künstlerischer Auffassung und ideal dargestellt, entbehren sie wieder der Wahrheit und der Harmonie. Dieß gilt vom Jupiter-Augustus aus Bronze in Herculanum gefunden, von der sitzenden Statue des Tiberius im Gewande des Göttervaters, von dem nackten Agrippa als Heros zu Venedig, von der als Venus dem Meere entsteigenden Julia Soämias, Elagabals Mutter u. A.

Diese „Achillesstatuen" werden von den ikonischen Bildern selbst in der Technik übertroffen, d. h. die Mängel derselben, die nicht völlig kanonischen Proportionen, die harte oft allzusehr detaillirte Arbeit werden hier weniger sichtbar, die letzteren üben aber auch sonst einen wohlthuenden harmonischen Eindruck. Außer mannigfachen Statuen der Kaiser in ihrer Amtstracht als Feldherren mit Harnisch und Beinschienen

oder in der priesterlichen Toga u. s. w. sind zahlreiche Frauenbilder von außerordentlicher Schönheit hervorzuheben: die sitzende Agrippina, Livia als Priesterin, mehrere Statuen in Herculanum ausgegraben und in Dresden bewahrt. Bei diesen allen zeigen die eng anliegenden Gewänder eben so reiche als zierliche Motive, die Haltung ist ungezwungen edel, die Köpfe fein charakterisirt. Von den Reiterstatuen genießt jene des Marc-Aurel, ehemals vergoldet, auf dem Platze des Capitols als das Vorbild unzähliger anderer den weitesten Ruhm. (D. d. K. B. XXII. 4.)

Als Nebenzweige der Sculptur seien hier noch die Münzen, Medaillen und Gemmen erwähnt, welche im ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung eine große Vollendung zeigen, dann aber wie die Werke der monumentalen Kunst rasch verfallen. Die Apotheose Augustus', ein geschnittener Stein im Wiener Antikenkabinete mit 19 Figuren, von feinster Ausführung (D. d. K. B. XXI. 3), und als Vertreter eines verwandten Zweiges die weltberühmte Portlandvase, ein zierlich geformtes Gefäß aus blauem Glasflusse mit weißen Überschmelzfiguren, eine Nachahmung der doppelfarbigen Onyxkameen, sind die bekanntesten Beispiele dieser Kleinkunst, deren Blüthe nach einem ewigen Gesetze dann eintritt, wenn die eigentliche künstlerische Schöpferkraft erlahmt und erlischt.

Nach der gewöhnlichen Ansicht, welche die Künste der Malerei und Sculptur in ein contrastirendes Verhältniß stellte, sollte man denken, daß die Malerei desto kräftiger sich hob, je tiefer die Plastik sank. Sie hatte aber kein besseres Schicksal als die letztere; sie verfiel, sobald auch diese zu sinken begann und wurde Decorationsmalerei, als diese zu ornamentalen Zwecken sich hergab. Die römische Malerei wurde wesentlich unter griechischen Einflüssen entwickelt: die pompejanischen Gemälde versinnlichen ebenso gut die spätgriechische wie die römische Kunst. Von dieser letzteren behaupteten die Römer bereits unter den Flaviern den sichtlichen Verfall, ein Vorwurf, welcher sich besonders auf die beliebten Arabesken und die Decorationsmalerei bezieht, in neueren Zeiten aber schwerlich gebilligt würde, da namentlich die Auffassung architektonischer Linien als Arabesken auf uns großen Reiz übt und vielfache Nachahmung gefunden hat. Frühzeitig genug ist die Malerei bei den Römern getrieben worden. Fabius Pictor, der Dichter Pacuvius, Theodotos werden als die ersten, welche diese Kunst trieben, genannt. Cäsars Zeitalter sah Timomachos aus Byzanz, den Bearbeiter derb tragischer Stoffe, wie der Kindesmörderin Medea, durch eine pompejanische Nachbildung bekannt, und die Porträtmalerin Lala, deren Werke die höchsten Preise fanden. In der Kaiserzeit trat die Verzierung der Wände durch Arabesken und Landschaftsgemälde als wichtigster Kunstzweig auf. Außer

Anderen glänzte Ludius hier am meisten. Er füllte den Raum mit leichten Architekturen, landschaftlichen Gegenständen, Bäumen, Flüssen, und belebte die Scene mit Staffage. In dieser Weise bewegte sich die Malerei bis zu Hadrians Zeiten, wo Aetion (Alexander und Roxane von spielenden Eroten umgeben, sind sein Hauptwerk) den alten Ruhm der Malerkunst wieder auffrischte. Pompeji und Herculanum sind der Hauptfundort für die spät-antike Malerei in allen ihren Zweigen, außerdem wurden Reste derselben auch vielfach in Rom selbst, in Thermen und Grabmälern, in der Pyramide des Cestius u. s. w. entdeckt. Die Bedeutung monumentaler Werke haben diese Reste wohl nicht, auch nicht die vielgenannte aldobrandinische Hochzeit und die neuentdeckten „Abenteuer der Lästrygonen" — Landschaften mit Staffage, doch sind sie als Muster zierlicher Decorationsmalerei von großem Werthe und außerdem beredte Zeugnisse von dem Walten tüchtiger Technik in der antiken Kunst. Dieß gilt sowohl von der Malerei auf Kalk wie von jener mit Wachsfarben, der Enkaustik, deren Wiederentdeckung noch immer nicht gelingen wollte.

Einundzwanzigster Brief.

Der Verfall des classischen Alterthumes. Der Orient. Die Anfänge des Christenthumes.

Mit dem zweiten Jahrhunderte u. Z. beginnt der äußere Verfall der römischen Macht und Bildung, mit dem vierten ist er vollendet. Die römische Welt wird aber nicht zu einem wüsten, leblosen Trümmerhaufen; aus dem Grabe der alten Weltordnung ersteigt eine neue, mitten in den Trümmern keimt neues Leben, Rom verliert seine Größe, um sie alsbald in neuer, nicht minder umfassender Weise wieder zu finden.

Die Weltherrschaft, nach welcher Rom unabläßig gestrebt, war errungen, noch ehe die Stadt das tausendjährige Jubelfest ihrer Gründung beging, darüber aber auch dem Staate und Volke das Lebensmark geraubt worden. Die Küsten des mittelländischen Meeres, die gallischen Länder, die Gebiete am Rhein und an der Donau, also Europa mit Ausnahme des germanischen Kernes und der slavischen Hinterlande, Nordafrika, Kleinasien, Syrien, bis wo die flüchtigen Parther streiften, dieß Alles gehörte zum römischen Reichsgebiete. Der unermeßliche

Umfang des Staates verstärkte keineswegs die politische Macht, nicht selten wurden dem Reiche neue Eroberungen nur als bessere Vertheidigungsmittel hinzugefügt, noch weniger wurde die Bildung dadurch gefördert und gekräftigt. Die Grenzenlosigkeit des Reiches, die gewaltsam erzwungene Einheit der verschiedenartigsten Stämme und Staaten mechanisirte das politische Leben. Politische Selbstthätigkeit lag natürlich den unterworfenen Provinzen fern, sie verlor sich allmälig auch aus Rom, aus Gründen, welche tiefer zu suchen sind, als in dem gewaltsamen Charakter der ersten Imperatoren, und ließ an die Stelle des alten Verfassungslebens eine reich gegliederte Administration und eine zahlreiche Militärmacht treten. Wäre auch die Kunstbildung den Römern weniger äußerlich gewesen, jetzt mußte dieselbe sinken und fallen. Mit der räumlichen Ausdehnung des römischen Wesens bis nahezu an die Grenzen der damals bekannten Welt ging das nationale Element in der römischen Gesellschaft verloren. Rom selbst hörte unter den spätern Kaisern auf, den Mittel- und Schwerpunkt des Reiches zu bilden, römische Elemente und römische Bildung wanderten vielfach zu den Barbaren und verbreiteten hier feinere Lebensformen und schufen überhaupt eine gleiche Art der Anschauung, und dadurch für neue Ideen die Bedingungen raschen Umsichgreifens und allgemeiner Herrschaft. Aber Fremde und Fremdes kamen auch nach Rom und zerstörten hier die alten Traditionen und lösten die Anwohner von der räumlichen Umgebung ab, zerschnitten die Fäden, wodurch das Volk und die umgebende Natur zusammenhingen. Die Römer der Kaiserzeit, in steter Verbindung mit entfernten, fremdartigen Provinzen, unter dem Einflusse merkwürdig erweiterter geographischer Kenntnisse, empfänglich geworden für neue, durch das Seltsame und Auffallende reizende Lebensformen und Anschauungen, zu verständiger Betrachtung der Dinge neigend, hatten weder das Interesse an der unmittelbaren Naturumgebung, noch den Sinn für die Auffassung ihres Wesens. Die Bildungsstoffe, die in der letzteren lagen, gingen verloren, der überwiegende Theil der ererbten Religion kam um seine natürlichen Grundlagen. Der Völkermischung in der Kaiserzeit entspricht die Göttermischung, die bereitwillige Aufnahme fremder Götter in den Kreis der verehrten und geglaubten Himmelsmächte, davon das Gegenbild in der Romanisirung der Volksculte bei den Barbaren, z. B. bei den Galliern sich vorfindet; dem römischen Weltreiche entspricht das Pantheon, die Versammlung aller Götter, weit über den Umfang der ursprünglichen römischen Götterordnung hinaus. Diese Zunahme an Gläubigkeit wurde mehr als aufgehoben und aufgewogen durch die Mißachtung, in welche die heimischen Götter geriethen, durch die Zurückweisung so vieler alter urrömischer

Schutzmächte unter die längst vergessenen Alterthümer: höchstens erhielten sie in der Gestalt von Genien und Dämonen einen unscheinbaren Platz im modischen Himmel.

So wenig aus dem wachsenden Reichthume von Rechtsformen und politischen Gerüsten, aus der Feststellung einer hierarchischen Gliederung im Staate auf ein intensives und kernhaftes politisches Leben geschlossen werden kann, ebenso wenig ist die Folgerung aus der quantitativen Steigerung der Gläubigkeit auf eine erhöhte Religiosität erlaubt. Der vorzüglichste Grund für jene liegt in der geistigen Zerfahrenheit, in der Unruhe und Unbefriedigtheit, wodurch sich die spätere Römerzeit auszeichnet. Die Anerkennung fremder, das Aufsuchen neuer Götter ist wenigstens relativer Unglaube, dem absoluten verwandt, eine Entwurzelung des heimischen, allein kräftigen Cultus, und eben so fähig, zum leichtsinnigen Materialismus als zum grassen Aberglauben zu verlocken. Der römischen Kaiserzeit fehlt es nicht an dem Einen, nicht an dem Andern. Der Abnahme des Tempelbesuches stellt sich die verständige Auflösung der Göttersagen in natürliche Geschichten zur Seite, die Philosophie wirkt in der Regel aufklärend und geräth mit der politischen Ordnung der Dinge, wie mit dem traditionellen Glauben in Widerspruch. Die Epikuräer and die besonders mächtigen Stoiker — mochten auch die letzteren im Geiste späterer Denkweisen erleuchtet erscheinen — verläugneten den Volksglauben, dessen Ohnmacht theilweise auch die herrschende Unsittlichkeit im Leben und in der Literatur verschuldete und durch die bald eintretenden Verfolgungen der Philosophen nicht gehoben wurde. Die letzteren sprachen nur aus, was in der Zeitrichtung verborgen lag. Sie wurde auch nicht gebessert durch die zahlreich auftauchenden Schwärmer, Wahrsager und Zauberer. Der Unglaube war vorzugsweise im ersten Jahrhunderte der Kaiserzeit vorherrschend. Eine philosophische Betrachtungweise kann nie in weiten Kreisen heimisch werden; aus dem eng begrenzten Raume der antiken Anschauung hervorgehend, genügte sie auch für die Bedürfnisse der Gebildeten nicht; der zunehmende Formalismus im öffentlichen Leben, die Gräuel, welche sich an die Kaisergeschichte knüpfen, machten das Schicksal des Reiches ahnen, eine entsetzliche Furcht bemächtigte sich der Menschheit, das bange Vorgefühl des nahen Endes der alten Welt ließ sich nicht abwehren, die Untergrabung aller Stützen, auf welchen die Existenz der antiken Menschheit ruhte, gestattete im Allgemeinen nur sinnliche, materielle Lebensgenüsse, hatte eine steigende Unbefriedigtheit zur Folge. Das Leben ließ eine tiefe Sehnsucht nach sich, der unstete und unbefriedigte Sinn verlangte nach neuen Stützen, um sich in der unsicheren Wirk-

lichkeit zurecht zu finden, der Geist suchte nach neuen Grundsätzen und Zielpunkten des Daseins. Er erkannte sie zunächst in den übermüthig verlassenen Pfaden der Vorfahren. An die Stelle der Aufklärung und des Unglaubens trat besonders seit dem dritten Jahrhunderte eine erhöhte und umfassende Gläubigkeit, die Krisis fällt in Hadrians Zeitalter. Hier kehrte sich der Blick nach rückwärts, die Verehrung des Alterthümlichen gewann eine neue Kraft, woran die Vergangenheit sich erbaute, wurde von neuem hervorgezogen. Hadrian galt für den zweiten Gründer von Athen, dem Mittelpunkte des antiken Wesens, seine Villa bei Tivoli war eine verjüngte Nachbildung der berühmtesten Örtlichkeiten des früheren Alterthumes, eine Modellsammlung von Allem, was in der Vergangenheit Ruhm erlangt hatte. Hier gab es eine kleine Akademie des Plato und ein Lyceum des Aristoteles und eine Poikile der Stoa, hier stieß man auf eine Nachahmung des Serapeion des Canopus, selbst die Unterwelt mit dem Elysium und dem Tartarus fehlte nicht. Die vorherrschende Richtung der späteren Zeit ging aber nach dem Oriente; Ägypten und Syrien gewannen für das gealterte Rom eine neue erhöhte Bedeutung.

Dem Oriente ist der Begriff der Alterung verhältnißmäßig fremd, vielleicht weil ihm der entgegengesetzte Begriff jugendlicher Entwicklung fehlt; seine Bildung hat eine stetige Dauer, weil sie die unmittelbare Einheit mit der Naturumgebung fester hält, und die menschliche Selbstthätigkeit zurückschiebt, das religiöse Leben hat hier zu allen Zeiten einen großen Umfang, eine anziehende Würde bewahrt. Wozu in der antiken Welt erst das politische Schicksal führte, die Erkenntniß, daß menschliches Glück nicht immer und allein durch öffentliches Wirken begründet werde, das Gefühl der Einsamkeit und der Verlassenheit im Einzelleben, war im Oriente von Ewigkeit her gelehrt und geglaubt worden. Hier sah die antike Welt als naturwüchsige Anschauung, was sie durch Reflexion aus bitteren Erfahrungen ableitete. Im ganzen unermeßlichen Römerreiche schien nichts fest zu stehen als die orientalischen Götter. Der Sorge um politische Dinge entbunden, hatten sie keinen Machtverlust wie die olympischen Gestalten zu befürchten, aus der Anschauung des ewig gewaltigen Wirkens der Natur gebildet, bewahrten sie dauernd ihre Kraft und erschienen verehrungswürdiger als die politischen, menschlichen, vergänglichen Götter der antiken Welt. Zeigte doch Ägyptens Beharren auf alten Traditionen, daß selbst die Verehrer der letzteren von der Wandelbarkeit des Schicksales nichts zu leiden haben, und der religiöse Fanatismus der Nilanwohner war nur ein weiteres Zeugniß von der Macht ihrer Götter. Diese Andeutungen mögen genügen, die

Modeherrschaft des ägyptischen und syrischen Cultus bei den späteren Römern zu erklären. Der Isisdienst, der Cult des Sonnengottes und der großen Göttin verbreiteten sich rasch im Reiche, Baalspiester und Mithrasdiener fanden überall Eingang. Mit der Hinneigung zu orientalischer Speculation, mit der Rückkehr zum Naturdienste verbindet sich eine andere nicht minder folgenreiche Gedankenrichtung. Sie entspringt der gleichen Quelle: dem Gefühle der Unbehaglichkeit und Unsicherheit, welches das wirkliche Leben einflößt, und der Auflösung der Bande, welche in der Blüthezeit antiker Bildung den Einzelnen mit dem Staate verknüpften. Jetzt schweift das Ziel des Einzelnen weit über den Staat hinaus, der trüben Wirklichkeit wird ein verklärtes Jenseits gegenübergestellt, der Tod wird Gegenstand der Reflexion, der Glaube an die Unsterblichkeit beginnt lebendig zu werden.

Dieser Wandlung der allgemeinen Weltanschauung gemäß gestaltet sich nun auch die Kunstwelt neu und spiegelt in ihrem Kreise die Veränderungen ab, welche das Bewußtsein des Volkes erlitt. Doch bezieht sich die Bewegung der Phantasie zunächst nur auf die Stoffe, die künstlerischen Formen bleiben unangetastet, sie verschlechtern sich wohl, aber werden in der Hauptsache wenigstens nicht erneuert und umgewandelt. Auch hier zeigt sich weiter dieselbe Erscheinung, daß man sich von dem alten traditionellen Ideenkreise abwendet, die berühmten, echt antiken Kunststoffe bei Seite gelegt werden. Oder werden sie in einzelnen Fällen wie bei mimischen Darstellungen hervorgeholt, so geschieht dieß mit völliger Mißachtung der ursprünglichen Bedeutung, aus offenbarer Spottlust. Gewöhnlich wird aber der alterthümliche Sagenkreis als ein verbrauchter und abgenützter Kunststoff angesehen. Dagegen tauchen mannigfache Versuche auf, den neugewonnenen religiösen Anschauungen einen künstlerischen Ausdruck abzulauschen. Aus der Göttermischung gehen die Pantheen hervor, Statuen, welche mit den Attributen der verschiedenartigsten Götter überladen sind, z. B. eine Fortuna mit dem äskulapischen Hahne, dem bacchischen Felle, dem athenischen Harnische, dem Donnerkeile Jupiters u. s. w. Die Verehrung ägyptischer und syrischer Götter erzeugte Isisstatuen, Bilder der großen Göttin, Mithrasreliefs, die dämmernde Ansicht über Unsterblichkeit und jenseitiges Leben gab den Mythen von Amor und Psyche, von Prometheus u. A. eine erhöhte Bedeutung. Die absterbende Welt liebt nichts so sehr als die künstlerische Verzierung der Sarkophage. Diese sind es fast ausschließlich, welche die Künstler der späteren Kaiserzeit beschäftigten, die Gräber umschließen die letzten Erzeugnisse der alten Kunst. Der steigende Verfall der Technik bedarf keiner besonderen Erwähnung. Theils verdarben

schon die bloßen Stoffe den reinen Formensinn, die Pantheen konnten nicht anders als unförmlich gestaltet werden, theils fehlte es den wenigen wirklich künstlerischen Gedanken an deutlicher Durchbildung, um daran den Sinn und die Hand des Künstlers zu schärfen oder neu zu beleben. Die ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung zeigten nur den Bruch des alten Bewußtseins, die Sehnsucht nach neuen Anschauungen. Solche kritische Zeitalter sind aber niemals in der Kunst schöpferisch, sie bereiten den neuen Weltmächten den Weg, selbst aber haben sie nur zwischen starrer Unthätigkeit oder wilder Zerstörung zu wählen.

Die Bauthätigkeit dieser Periode sammelt sich nicht mehr vorzugsweise in der Hauptstadt. Wenn auch in Rom die Bauwerke in stetiger Folge sich erheben, so stehen sie doch an Bedeutung, Reichthum und Pracht den Anlagen im Oriente weit nach. Wie das ganze Leben, die religiöse Anschauung und das Hofceremoniell, orientalisirt sich auch die Architektur. In ausgedehnterer Weise findet jetzt statt, was unter den Ptolomäern bereits mit der griechischen Kunst sich ereignete. Am Nile nahm die letztere, wie unter anderem das weltberühmte Serapeion zu Alexandria, ein Massenbau von pyramidaler Lagerung, beweist, die ägyptische Gestalt an, jetzt wird für die gesammte antike Kunst das Orientalische maßgebend. Die großen Tempelanlagen zu Palmyra und Heliopolis (Baalbek), die wichtigsten Monumente aus dem späten Alterthume, sind dem älteren Baue von Hieropolis nachgebildet, zeigen wie dieser ein buntes Gemenge von Tempeln, Höfen und Hallen, und entsprechen in ihrer Massenhaftigkeit dem Cultus, von dessen Beschaffenheit nur Hindustan ein verwandtes Bild liefert. Da gab es heil. Teiche und heil. Thiere, Riesenopfer und Priesterheere, Büßer ohne Zahl, Asceten und Bacchanten u. s. w.

Drei Tempel, davon der größte von Vorbauten und Vorhöfen umgeben, lassen sich noch gegenwärtig aus den Ruinen von Heliopolis am Libanon restauriren. Auf einer breiten, seit Jahrhunderten zerstörten Treppe gelangt man zur Eingangshalle, einem auf beiden Seiten von massiven Flügeln gestützten und mit einer Attica gekrönten Säulenbaue. Die den Säulen gegenüberstehende Wand ist in zwei blinde Stockwerke getheilt, und mit kleinen Säulenarchitekturen und Nischen decorirt, deren untere Reihe mit einem geradlinigen Gebälke, die obere mit wechselnden dreieckigen und bogenförmigen Giebeln abschließt. Drei Eingänge führen zuerst in einen sechsseitig geschlossenen, dann in einen viereckigen Hof, welcher letztere 400 Quadratfuß in der Grundfläche mißt. Die innere Ausschmückung der Höfe geschah durch Säulenstellungen, vertiefte vier-

eckige und halbrunde Säle oder Exedrä, Tabernakeln und Nischen. Die Details sind theils der spätgriechischen Kunst entlehnt, theils von einem eigenthümlichen Formengefühle eingegeben, welches seltsamer Weise wieder in der neueren Architektur seit dem siebenzehnten Jahrhunderte neu belebt wurde. Das Gebälke folgt der Bogenform, die Nischenwölbung hat eine Muschel zum Zierrathe, die Säulen erhalten selbständige Postamente, sie springen aus der Frontlinie vor, und ziehen den auf ihnen lastenden Theil des Gebälkes nach, wodurch die bekannten seltsamen Verkröpfungen entstehen. Der Haupttempel, zu welchem man aus diesen Vorhöfen gelangte, ist bis auf neun Säulen zerstört; besser erhalten ist ein kleinerer, südlich davon gelegener. Er hat die Form eines Peripteraltempels und besitzt eine sehr tiefe Vorhalle, und am anderen schmalen Ende einen erhöhten, von Pfeilern und Halbsäulen gestützten chorartigen Raum — Thalamos — den muthmaßlichen Standpunkt für das Bild des Sonnengottes, welcher zu Heliopolis verehrt wurde. Besonders auffallend sind die Formen des kleinen Rundtempels. Die äußere Architektur zeigt einen dem Kernbaue entgegengesetzen Linienzug. Während dieser nämlich im Grundrisse einen Kreis bildet, besteht jene aus aneinander schließenden nischenförmigen Einbiegungen (D. d. K. B. XX. 8).

Den Bauten von Heliopolis, dem Antoninus Pius gewöhnlich zugeschrieben, verwandt, aber noch viel ausgedehnter sind die Anlagen von Palmyra. Die wichtigsten sind ein 4000 Fuß langer Säulengang, an dessen Eingang ein reich decorirtes Prachtthor stand, und der große Sonnentempel, in der Mitte eines riesigen Hofes gelegen. Die Bauzeit fällt theils in die Herrschaft des Odenatus im dritten Jahrhunderte, theils in die Periode späterer Kaiser. Außer Baalbek und Palmyra haben noch Petra (besonders wichtig sind die echt orientalisch aus dem Felsen gemeißelten Grabmäler) und zahlreiche Städte in Kleinasien, die Grenzprovinzen überhaupt, Baudenkmäler aus der Kaiserzeit.

In Westen zieht noch besonders Diocletians Schloß zu Salona (Spalatro) unsere Aufmerksamkeit auf sich. Im Grundrisse viereckig burgähnlich durch Mauern und Thürme befestigt, barg es in seinem Innern zahlreiche Säulengänge, Tempel und alle anderen Räume, welche zur Unterbringung des Kaisers und seines zahlreichen Gefolges nothwendig waren. Der Baustyl zeigt eine deutliche Verwandtschaft mit den früher erwähnten orientalischen Anlagen, ohne daß wir von einer äußerlichen Übertragung der Bauformen aus dem Osten eine bestimmte Kunde hätten. Das Hauptthor (D. d. K. B. XIX.) zeigt zu beiden Seiten des Thürbogens Nischen von Säulen eingefaßt, welche auf Tragsteinen

ruhen, die obere Wand ist durch eine Säulenarchitektur belebt, Nischen sind auch hier eingesetzt und auf das verkröpfte Gebälke Bogen gestellt. Die Gesimse folgen der Bogenlinie, die Wölbungen ruhen unmittelbar auf den Säulen, die Decoration ist übermäßig reich, überladen und von den constructiven Theilen getrennt. Häufung der decorativen Glieder, die Vorliebe für besonders kostbares Material, so daß der Vergolder und Polirer eine gleiche Wichtigkeit wie der Architekt erlangten, Geringschätzung der ursprünglichen Bedeutung wesentlicher Bauglieder wie der Säule, welcher bald der feste Stützpunkt fehlt, bald ihre Function als Träger genommen wird, sind die allgemeinen Merkmale des späten römischen Baustyls. Doch wäre es unbillig, demselben nur Mängel, nur negative Eigenschaften aufzubürden. Gleichwie wir in der religiösen Anschauung der Dinge die Ahnung eines neuen geistigen Lebens erblickten, so gewahren wir auch in dem Kreise der bildenden Künste ein positives Streben, die Schranken der antiken Kunst zu durchbrechen und neue Formen und Ausdrucksmittel der Phantasie zu schaffen. Große gewölbte Binnenräume werden allerdings erst in dem folgenden Weltalter wichtig, schon jetzt wird aber ihre Anlage vorbereitet, die architektonischen Formen gleichsam in Vorahnung der künftigen Aufgaben erweitert. Wir bewundern, um nur einzelne Beispiele anzuführen, den großen Saal in Diocletians Thermen, gegenwärtig als Kirche S. Maria degli angeli benützt, die drei mächtigen Kreuzgewölbe, und die acht kräftigen Granitsäulen, welche das Gewölbe tragen. Neu ist auch die Anordnung des polygonen Tempels zu Salona, wo der mittlere Kuppelraum von einem viel niedrigeren Porticus umgeben wird, und die ähnliche am Mausoleum der Constantia, Constantins Tochter, bei Rom. Der hohe mittlere Kreisraum, dessen Wölbung von gekuppelten Säulen getragen wird, ist gleichfalls von einem niedrigen Umgange umschlossen. Das Streben, den Bau nach der Höhenrichtung zu gliedern, ist hier deutlich ausgesprochen, und hatte wahrscheinlich noch ein anderes häufig wiederkehrendes Baumotiv, die Anordnung von Säulen über einander zur Folge. Diocletians Thermen, das Mausoleum der Constantia boten uns Beispiele spätrömischer Bauthätigkeit im Herzen des Reiches. Fügen wir noch die Basilica Constantins, gewöhnlich als Tempel des Friedens bezeichnet, am Forum hinzu, ein merkwürdiges Gebäude, den mittelalterlichen Bauten so nahe verwandt, daß die Meinung erstehen konnte, es sei erst im siebenten Jahrhunderte errichtet worden: dreischiffig, das höhere Mittelschiff mit Kreuzgewölben überdeckt, welche auf schweren Pfeilern lagen, an dem einen Schmalende eine Vorhalle, an dem andern eine halbrunde Apsis, und erwähnen wir noch der besonders aus der

späteren Kaiserzeit zahlreichen Bauten im Norden der Alpen, von denen jene zu Trier: die einschiffige Basilica, die Trümmer eines Palastes und die bezüglich ihres Ursprunges nicht ganz sichere porta nigra, die wichtigsten sind: so haben wir die Übersicht der spätrömischen Baudenkmäler geschlossen. Es offenbart sich in ihnen gewiß das tiefste Verderben der antiken Kunst, es wird der Organismus der griechischen Architektur gesprengt, ihre Glieder oft bunt genug durch einander geworfen. So wenig aber das historische Leben mit Rom aufhört, so wenig das römische Weltalter vom folgenden durch eine unausfüllbare Kluft getrennt: so wenig ist auch die spätrömische Architektur bloßer Verfall und bloßes Hinsterben Wir fühlten in ihr bereits mannigfache Elemente der neuen Kunst heraus, und begreifen die Möglichkeit ihrer Fortdauer, auch nachdem das äußere Gerüste des römischen Reiches zertrümmert war. Die Sarkophagsculptur, deren Interesse jenes aller übrigen plastischen Kreise weit überragt, ist ein anderes Zeichen der Annäherung des römischen Sinnes an die späteren weltgiltigen Ideen. Die Form des Sarkophages ist die eines längeren oder kürzeren Kastens, dessen Deckel und Seitenwände mit bildnerischem Schmucke verziert sind. Die Porträtfigur des Verstorbenen, beziehungsreiche Mythen sind der gewöhnliche Inhalt des letzteren.

Hat schon die Aufbewahrung der Körperreste keine geringe Bedeutung in Bezug auf die herrschenden Lebensansichten, so ist auch der Werth, der auf ikonische Darstellungen der Verstorbenen gelegt wird, und noch mehr die Wahl der Mythen nicht willkürlich. Das freiwillige Aufgehen und Sichvergessen im Gemeinwesen, dieses auszeichnende Merkmal des classischen Alterthumes, hat aufgehört, das Individuum hat sich von diesem Verbande losgelöst, steht für sich selbständig da, und verlangt schon als Einzelner Geltung und Dauer. Mit dem Einzelnen muß sich jetzt das Schicksal beschäftigen, dem Individuum müssen die Götter ihre Sorge weihen. Des Letzteren Werth ist mit dem Verfalle des Gemeinwesens gestiegen, die Religion, früher vielfach Staatssache, ist wieder eine unmittelbar persönliche Angelegenheit geworden. Den Mythenkreis, welcher vorzugsweise die spätrömischen Sarkophage zierte, füllten nicht die großen Götter des Alterthumes, sondern jene Gestalten, welche die Geheimnisse der menschlichen Natur versinnlichen, dem Schicksale der einzelnen Person vorstehen, die Fortdauer, die Wiedererweckung der lebendigen Seele ahnen lassen. Amor und Psyche als beliebte Sarkophagmotive wurden schon früher erwähnt, Proserpinas Raub durch Pluto, Nereidenzüge nach den seligen Inseln, Endymion und Luna, bacchische Scenen und Kentaurenkämpfe kommen

gleichfalls häufig vor. Die künstlerischen Formen entsprechen selten dem Interesse, welches wir für die dargestellten Gedanken hegen, theils wegen des untergeordneten Werthes dieser Kunstgattung — Sarkophage wurden fabriksmäßig gearbeitet — theils weil die symbolischen Beziehungen, stets versteckter Natur, den reinen Ausdruck der Gestalten, die Vertiefung in die Formen hemmten. Auch äußere Umstände kamen hinzu. So z. B. wehrte das ungefügige Material des Porphyrs, welches für die Sarkophage von Constantins Mutter und Tochter genommen wurde, die künstlerische Vollendung der angebrachten Sculpturen. Beide Sarkophage werden gegenwärtig im vaticanischen Museum bewahrt und zeigen der eine Reiterzüge und Gefangene, der andere, mit anklingender christlicher Tendenz weinlesende geflügelte Genien. Auch sonst mußte die veränderte Weltanschauung auf die Reinheit des antiken Styles störend wirken und die traditionelle Composition des Reliefs auflösen. Stofflichen Werth haben außer den Sarkophagsculpturen auch noch die zahlreichen Mithrasbilder: Mithras, ein Jüngling in phrygischer Gestalt, welcher einem Stiere den Dolch in den Hals stößt. Die mysteriöse Bedeutung dieser Bilder, die selten Kunstwerth besitzen, wird noch durch andere Nebenhandlungen durch die Schlange, die das Blut leckt, den nagenden Scorpion angedeutet.

Nach dieser Umschau der letzten Kunstbestrebungen des classischen Alterthumes zur Betrachtung der allgemeinen Zustände zurückkehrend, können wir nicht anders als eingestehen: die bestehende Welt war gealtert. Es ist nicht nothwendig, aus der politischen Geschichte des römischen Reiches die Zeugnisse für diese Behauptung aufzurufen, auf den Verfall aller Machtquellen, auf die Unfähigkeit zur politischen Fortdauer, auf die steigende Ohnmacht gegenüber den andrängenden Barbaren hinzuweisen: die Culturgeschichte liefert die ausreichenden Beweise dafür. Sie liegen in der verzweifelnden Abkehr von der ursprünglichen Anschauung, durch welche die antike Welt groß geworden, in dem ängstlichen Aufsuchen neuer Gedankensysteme, in der bangen Ungewißheit über den Zweck und das Ziel wie des Einzelnen, so der ganzen Menschheit, in dem wilden Wogen von einem Extreme zum anderen. Aus den vielen einzelnen Organismen, in welche die alte Welt sich gliederte, baute sich allmälig ein Weltreich auf, eine formelle Einheit war gewonnen, eine verwandte Bildung umfaßte die Gestade des Mittelmeeres. Es zerbröckelte sich aber unter der einheitlichen Hülle das innere Leben, unter der gemeinsamen Culturdecke barg sich die steigende Herrschaft des Orientes. Die Geschichte der alten Welt ging zu ihrem Anfangspunkte zurück, das am meisten lebendige Glied derselben wurde wieder der

Orient. Hatte schon früher besonders Ägypten das Ansehen eines Wunderlandes genossen, und galt es als der nothwendige Hintergrund für alles poetisch Anziehende, Außerordentliche: so wurde jetzt in allem Ernste orientalisches Denken und Leben vorbildlich genommen. Es lag schon in der riesigen Ausdehnung des römischen Reiches ein den orientalischen Großreichen verwandtes Element, und diese hatte noch andere Analogien zur Folge, die Umgebung der nun entfernter, höher gedachten Herrschergewalt mit einem göttlichen Nimbus, die Erschlaffung des politischen Sinnes bei dem Volke. Mit dem letzteren verlor sich auch die religiöse Weihe des Staates, die der Antike eigenthümliche politische Frömmigkeit, dagegen stieg das Interesse am persönlichen Schicksale, die Aufmerksamkeit auf das geheimnißvolle Wesen des menschlichen Individuums, auf jene Gedankenkreise im Allgemeinen, welche im Oriente durch geographische und historische Einflüsse seit Ewigkeit zu Hause sind. Wenn diese Umstände zur Herrschaft orientalischen Anschauungen beitrugen, so wirkte die formelle Einheit des Reiches auf die rasche, allgemeine Verbreitung derselben überaus günstig. Die Sehnsucht nach neuen Stützen zur Sicherung des Lebens, die religiöse Lernbegierde des späten Alterthumes läßt sich nicht bestreiten. Durch die zahlreichen Krisen, welche das religiöse Bewußtsein der alten Welt in dieser Periode erduldete, blickt nicht allein der Bruch mit der ererbten Anschauung, sondern auch die heiße Begierde, aus diesem Zwiespalte herauszukommen, hindurch. Das chaotische Wogen dauerte so lange an, bis der rechte Lehrer kam. Als dieser erschien, fiel ihm die ganze Welt mit wunderbarer Hast zu, und vollendete sich rasch die erhabenste geistige Revolution, welche die Menschheit bisher erlebte.

Die Heilslehre Christi traf die Welt, wie schon das Mittelalter in tiefsinnigen Sagen anerkannte, vielfach vorbereitet, und seinen Grundsätzen günstig gestimmt. Der lebendige Glaube an die Unsterblichkeit, nach welchem die sterbende Antike so glühend lechzte, war es vor allem, welcher ihr die Herzen zuführte. Der von der Wirklichkeit sich abkehrende Sinn, die alle weltlichen Grenzen überragende Wirkungskraft der Lehre, die tiefere Gleichheit aller Menschen, die Beruhigung, welche die Gewißheit, der besonderen Hut Gottes empfohlen zu sein, gab, entsprachen der Zeitrichtung und begeisterten die heilsbedürftigen Menschen. Von den Armen und Kleinen verbreitete sich der christliche Glaube bis zu den Stufen des Kaiserthrones, von Jerusalem bis nach Rom. Die letzte Christenverfolgung unter Diocletian war bereits eine stillschweigende Anerkennung der Macht der neuen Lehre, Diocletians Nachfolger, Constantin, lieh, indem er dem Christenthume huldigte, nur der offenen

Thatsache Ausdruck, daß das letztere bereits die Mehrzahl der Römer für sich gewonnen hatte.

Mit Constantin beginnt wie eine neue weltgeschichtliche, so auch eine neue kunsthistorische Periode. Zwar stirbt die Antike unter seiner Herrschaft nicht unmittelbar aus — noch viele seiner Nachfolger hatten gegen heidnische Überreste in Sitten und Bildung zu kämpfen — und auch die christliche Kunst wartete mit ihren ersten Regungen nicht auf Constantins Anerkennung des Christenthums: insofern bezeichnet aber Constantins Zeitalter doch treffend den historischen Abschnitt, als von nun an die antike Kunst auch ihre äußere Berechtigung verliert, und die christliche Kunst durch den Eintritt in das öffentliche Leben die Zahl ihrer Aufgaben plötzlich wachsen sieht und durch ihre erhöhte Stellung auch höhere Pflichten gegenüber der Bildung und Sitte übernimmt.

Die drei Jahrhunderte, welche von der Menschwerdung Christi bis zum Zeitalter Constantins verflossen, sind kunstgeschichtlich ohne große Bedeutung. Theils wehrten noch die inneren Entwicklungskämpfe der Kirche den künstlerischen Ausdruck christlicher Gedanken ab, — sie mußte die anfängliche Beschränkung durch jüdische Formen, den ihr nahe gelegten Fanatismus orientalischer Anschauung überwinden und ihre weltgeschichtliche Aufgabe energisch erfassen, ehe sie zu allgemein giltigen künstlerischen Formen gelangte; — theils hinderten die äußeren ungünstigen Verhältnisse die Verherrlichung des Glaubens durch Bilder, die Ausschmückung der gottesdienstlichen Räume. Der leidenden Kirche war die triumphirende Heiterkeit, welche aus allen Kunstwerken strahlt, fremd, die Erinnerung an die christlichen Ideale, durch Martyrien aufrecht erhalten, brauchte nicht durch Bilder geweckt zu werden, auch fehlte es bei dem geheimnißvollen Wesen des ersten Cultus, bei der ursprünglichen Einfachheit des religiösen Dienstes an jeder äußeren Gelegenheit zur Entwicklung des Kunstsinnes. Auch der Umstand, daß die bildenden Künste bisher zur Verherrlichung des Heidenthums dienten, trug wesentlich dazu bei, die kirchliche Verwendung der Kunst zu verzögern. Wo auch nicht der Wahn von der dämonischen Natur der alten Götter waltete, mußte die plastische Verkörperung der christlichen Ideale anstößig erscheinen. Sie hätte den schneidenden Gegensatz zwischen Heidenthum und Christenthum zerstört, dessen Aufrechthaltung wesentlich den Triumph des letzteren bedingte.

Einen eigenthümlichen Kirchenbaustyl kannte weder das apostolische Zeitalter noch die unmittelbar darauf folgenden Jahrhunderte. Der Versammlung im Tempel zu Jerusalem und in den Synagogen folgte bei schärferen Ausprägung des christlichen Charakters die Zusammen-

kunft in Privathäusern, in welchen der geräumige oblonge Speisesaal den passendsten Vereinigungspunkt darbot. Von solcher Verwandlung eines Privatgebäudes in eine Kirche geben uns die apostolischen Schriften nicht selten Kunde. Sie wurde selbst in späteren Zeiten, z. B. in Gallien, wie Gregor von Tours bezeugt, angewendet, um nach Einführung der neuen Lehre den ersten Bedürfnissen zu begegnen. Erst im dritten Jahrhunderte stoßen wir auf Kirchen, z. B. in Nikomedien, hoch und fest genug, um den Christenverfolgern unter Diocletian längeren Widerstand zu leisten. Doch geben die wenigen Nachrichten, die wir über dieselben besitzen, kein deutliches Bild ihrer Gestalt.

Stoßen wir im Gebiete der Architektur auf keine bestimmten eigenthümlichen Formen, so ist vollends im Kreise der übrigen bildenden Künste die einfache Formlosigkeit zu Hause. Wenn auch nicht immer der Zeit, so sind doch dem Gehalte nach die ursprünglichsten und ältesten bildlichen Darstellungen jene einfachen symbolischen Zeichen, welche ohne weiteren Kunstwerth den Sinn auf die Christuslehre zurücklenken sollten, und der Einbildungskraft der Gläubigen genügten, wo sie dieselben fanden, auf Grabinschriften, Sarkophagen u. s. w., ihre Gedanken in Christus zu sammeln. Das Monogramm des Namens Christi, aus den beiden ersten Buchstaben in griechischer Schrift (*XP*) gebildet und mannigfach mit einander verschlungen, mit Kreuzzeichen verbunden (☧) oder zwischen das Alpha und Omega gestellt *A* ☧ *Ω*, dann das einfache Kreuz, der Weinstock, der Fisch, das Schiff, der Anker, die Palme, die Leyer, aus dem Thierreiche die Taube, der wachsame Hahn, der unsterbliche Phönix oder Pfau, das Lamm sind solche Symbole, welche uns aus der urchristlichen Zeit aufbewahrt wurden. Ihre symbolische Bedeutung erhalten sie theils als Anspiegelungen auf bekannte Schriftstellen (Lamm, Weinstock), theils als Wahrzeichen der Unsterblichkeit u. s. w.

So verehrungswürdig auch diese ältesten Bilder christlicher Gesinnung den Gläubigen sein müssen, einen Kunstwerth besitzen sie nicht, und sind auch ohne Einfluß auf die Entwicklung der christlichen Kunst geblieben. Diese letztere beginnt in der That erst im vierten Jahrhunderte.

Drittes Buch.

Die Kunst des Mittelalters.

Zweiundzwanzigster Brief.

Die altchristliche Zeit. Der Basilikenstyl. Die Vorbilder der byzantinischen Architektur.

Mit den Erfahrungen zweier Weltalter bereichert, tritt die Menschheit in einen neuen Lebenskreis. Die Grundzüge der Bildung, welcher von nun an die Welt gehören soll, entwickeln sich nicht urwüchsig aus der Natur einer Landschaft und eines Volkes, wir begleiten keine besondere Nation auf ihrer Entwicklung von den ersten Keimen historischer Cultur bis zur Erfüllung ihres Schicksales, bis zum Verfalle und Absterben, wir verweilen auch nicht bei einem einzelnen Volke wie bisher. Die christliche Bildung, auf dem Boden des römischen Weltreiches erwachsen, bewahrt ihre Universalität, und läßt die nationalen Eigenthümlichkeiten nur in zweiter Linie wirken. Eine in ihren Grundzügen vollendete Anschauungsweise trifft auf eine bildungssatte Gesellschaft und gibt, so lange die germanischen Völker nicht in den Vordergrund der Geschichte treten, das Schauspiel einer demselben Boden entsprossenen Doppelbildung, wovon die spätere ihre Wurzeln in die Wipfel der früheren schlägt. Neu ist dieses Verhältniß in der Weltgeschichte nicht. Im tieferen Oriente, z. B. in den Gangesgebieten, gingen gewiß auch ähnliche Processe vor sich, und wurde eine spätere Cultur der früheren friedlich oder gewaltsam aufgeimpft. Das Verhältniß erscheint uns aber neu, weil wir nur in der römischen Welt den Proceß deutlich verfolgen können, weil hier keine allzugroße Entfernung Nahes und Entlegenes in eine Linie rückt. Die Folgen dieser eben geschilderten Entwicklung der christlichen Bildung aus der verfallenden überreifen römischen sind wichtiger, als sie für den ersten Anblick scheinen. Es erbten sich aus der letzteren sehr viele Elemente in die neue Zeit fort, sei es, daß Gewohnheit sie beizubehalten hieß, sei es, daß sie als ungefährlich und weil nichts Besseres an ihre Stelle gesetzt werden konnte, geduldet wurden. Die politischen Einrichtungen waren es nicht allein, welche das römische Wesen noch Jahrhunderte lebendig erhielten, auch im Kreise namentlich der Kunstbildung gewann es ein traditionelles Ansehen. Auf diese Weise begreift sich die vielfache Verwandtschaft altchristlicher Kunst mit

der spätrömischen, die nicht seltene Unmöglichkeit, den heidnischen oder altchristlichen Ursprung eines Kunstwerkes genau zu bestimmen, das wiederholte Zurückgreifen auf die Antike in Stoffen und Formen. Es begreift sich aber nicht allein diese Thatsache, sondern auch der Grund derselben. Mit dem gleichen Boden theilte das neue Weltalter auch die gleichen landschaftlichen Anregungen, die gleichen geographischen Einflüsse. Jetzt wie in der Heidenzeit ist in Italien die Wohnung des Anwohners unter freiem Himmel aufgeschlagen, wo er schwatzt und arbeitet und den ganzen Tag über lebt, es geht unvermerkt der Wechsel der Zeiten an ihm vorüber, es knüpft sich an den lauen Winter der üppige Frühling, und fröhlich dient die Natur dem Menschen, ohne von ihm einen Gegendienst zu verlangen. Es bleibt die Gewohnheit, die umgebende Natur in menschlicher Weise lebendig zu denken, es bleibt die Vorliebe für reine Formen und einfach schöne Linien, und wie die Sinne nicht wechseln, die Formen der Phantasie nicht verändert werden, so bleibt auch in der politischen Welt der Individualismus, welcher den Staat sich leiblich denkt, und dem Gemeinwesen einen engbegrenzten Umfang verleiht, auf daß die unmittelbare Lebendigkeit desselben nicht leide, und es beharrt die sociale Welt auf der einfachen Gliederung der Menschen, wie sie die antike Zeit auszeichnet. Verwehrte schon das Leben im gleichen Raume eine schroffe Trennung des christlichen vom heidnischen Rom: so kam noch der begreifliche Stolz auf die große politische Vergangenheit hinzu und verwebte diese als Tradition mit den neuen Gedanken und Anschauungen. Diese Doppelwurzel der italienischen Bildung im Mittelalter, der christliche Glaube und die antike Tradition wird uns später die eigenthümliche Entwicklung der ersteren erklären helfen. Für die altchristliche Zeit darf man aber keineswegs einen bewußten absichtlichen Rückgang zum classischen Alterthume annehmen, wie er etwa in späteren Jahrhunderten erfolgte. Was von antiken Bildungselementen in die christliche Zeit hineingerieth, blieb hier nur unbewußt und unwillkürlich. Dem Maler, welcher Christus in der Gestalt Jupiters gemalt, verdorrte nach den Erzählungen alter Schriftsteller die Hand; auf das Anhören antiker Gedichte wurde in einzelnen Fällen der Bann als Strafe gesetzt, der Götzendienst, dem auch die Kunst unterthan erschien, überhaupt nach Kräften bekämpft. Dieß hinderte aber nicht, weil Gewohnheiten, Anschauungsweisen, Sinnesrichtung, Auge und Ohr nicht plötzlich umgewandelt werden können, daß z. B. der reiche Freund des Nilus, welcher in der Vorhalle einer zu errichtenden Kirche Tausend Kreuze mit den Gestalten von Vögeln, Insekten, Vierfüßlern, Pflanzen besetzt aufpflanzen wollte, dem orienta-

lischen Geschmacke huldigte und die altchristlichen Sculpturen noch keine eigenthümliche Stylweise, sondern zumeist den verfallenden traditionellen Styl der Antike verrathen. Die zufällige Verwendung antiker Geräthe, wie Steinsessel u. s. w. zu kirchlichen Zwecken hat keine Bedeutung, wichtiger ist das Festhalten an antiker Technik und Composition. Für die neuen Gedanken, welche mit dem Eintritte des Mittelalters die Welt erfüllten, gab es noch keine eigenthümlichen Formen, mit dem besten Willen mußte man für jene die herkömmlichen Ausdrucksmittel, welche die antike Kunst darbot, zurückholen. Wollte man nicht bei der keuschen aber engbegrenzten Symbolik stehen bleiben, so mußte man von der Tradition die allgemein verständlichen Bildzeichen leihen. Diese Tradition war aber die Antike. Auf solche Weise entstanden die zahlreichen formellen Anklänge an das classische Alterthum in der altchristlichen Kunst. Christlich ist der Gedanke von Elias' Himmelfahrt, die äußere Form aber ist der Antike entlehnt, ebenso hat die Darstellung Christi als guter Hirte, welche häufig in Sarkophagreliefs und auf Wandgemälden in den Katakomben vorkommt, einen alten bekannten Typus — Mercur als Widderträger — beibehalten. Es war nicht übel gemeint, wenn die zähe Volkssitte statt nach den kirchlichen Ferien nach dies Jovis und Veneris zählte, und in Grabschriften von Diis Manibus sprach. Das Gleiche kann auch von der Personification der Elemente, von der Darstellung des Jordanflusses z. B. in der Gestalt eines Flußgottes gesagt werden. Die Umwälzung in der Gedankenwelt gewann hier wie immer einen großen Vorsprung vor dem Umschwunge in den äußeren Sitten und Formen. Dieser allgemeine Satz gilt auch von der altchristlichen Kunst, welche die ihr eigenthümlichen Gedanken mit Hilfe des vorhandenen Formengerüstes verkörperte. Spröder mußte sich dieselbe gegen antike Ideen verhalten. Nur ausnahmsweise bekommen letztere Eingang in die altchristliche Kunst. Orpheus mit der Lyra unter wilden Thieren sitzend auf Wandgemälden in den Katakomben ist das wichtigste Beispiel einer solchen bewußten Übertragung antiker Gestalten in die altchristliche Kunst. Der nahe gelegene Vergleich zwischen dem Siege des melodienreichen Orpheus über die wilden Thiere und den durch Christi Lehre bezwungenen Leidenschaften mag ihm zu dieser Stellung verholfen haben. Sonst erblicken wir nur solche Nachbildungen antiker Gestalten, bei welchen, wie bei den Genien, Victorien u. s. w., der häufige Gebrauch die ursprüngliche heidnische Bedeutung verwischt hat.

Es kann nicht Wunder nehmen, wenn auch die altchristliche Architektur in den meisten Einzelnheiten an die Tradition anknüpft, und in

der eigentlichen Technik, in der Construction der einzelnen Glieder, in der Ornamentirung ihr Vorbild in der Antike findet. In roher Weise gibt sich dieses Anlehnen auch durch Verschleppung antiker Bauglieder, wie namentlich kostbarer Säulen in christliche Kirchen kund. Ja bis auf die Gesammtanlage soll sich die Abhängigkeit der altchristlichen Architektur von der Antike erstrecken: die christliche Basilica wird nämlich im Namen und in der Construction für das treue Nachbild der altrömischen Basilica ausgegeben. Die Beschaffenheit der letzteren wurde bereits früher geschildert.

Wie diese, so war auch die christliche Basilica ein durch Säulen gegliedertes Langhaus mit einer anstoßenden halbkreisrunden Nische, Tribuna oder Apsis genannt. Es wurde zwar gegen diese Ableitung in unseren Tagen Einsprache erhoben und behauptet: die oben gegebene Beschreibung passe nur auf die christliche Basilica, keineswegs auf die alte römische, und weit entfernt, daß die letztere das Vorbild für die ersten christlichen Kirchen abgegeben habe, sei die Form und die Construction der Kirchengebäude ausschließlich aus den Bedürfnissen des Cultus hervorgegangen. Den Namen hätte man zwar im Hinblicke auf gewisse Ähnlichkeiten zwischen beiden Bauwerken beibehalten (die das Mittelschiff begrenzenden Säulenhallen, das erhabene Dach des ersteren werden diesen Ähnlichkeiten beigezählt), trotzdem aber sei die selbständige Begründung der christlichen Basiliken unläugbar und unzweifelhaft. Logischer wäre es dann gewesen, auch die Analogie im Namen zu bestreiten und denselben aus dem Umstande, daß die Kirchen dem Könige der Welt geweiht sind, abzuleiten. Da aber die Beweisführung Zestermann's schon im ersten Gliede falsch ist, die bestrittene Apsis nämlich allerdings auch schon den Römern bei Basiliken und Tempeln bekannt war, so hat auch die weitere Inconsequenz, doch einzelne zwischen den beiden Bauarten waltende Ähnlichkeiten einzugestehen, nichts auf sich. Niemand wird läugnen, daß die Rücksicht auf den Gottesdienst die Anlage der Basiliken bestimmte, daß die Gliederung der letzteren aus den Bedürfnissen des ersteren hervorging. Diesem steht aber keineswegs die Entlehnung brauchbarer Motive aus der antiken Kunst entgegen. Christus als guter Hirt bleibt ein christliches Bildwerk, obgleich die äußere Form keine christliche Erfindung ist. So ist auch die Basilikenform der ersten Monumentalkirchen trotz der Entlehnung der nackten, constructiven Theile aus dem römischen Alterthume ein Product des christliches Geistes.

Vom geschichtlich unbefangenen Standpunkte ergibt sich in Bezug auf den Basilikenbau Folgendes: Wie die ersten christlichen Bilder, die symbolischen Zeichen, so waren auch die ersten Versammlungsorte der Christen formlos; nur einzelnes gottesdienstliche Geräthe, nicht der

architektonische Schmuck zeichnete dieselben aus und unterschied sie von Privathäusern. Seit der öffentlichen Anerkennung und ungehinderten Ausübung des Christenthums fielen alle äußeren und inneren Hindernisse fort, welche bis dahin größeren kirchlichen Anlagen entgegenstanden. Die neue Machtstellung verlangte eine angemessene äußere Erscheinung, der errungene Sieg auch den Ausdruck des Triumphes, welcher zunächst in der künstlerischen Ausbildung des Cultus lag. Die ursprüngliche fromme Innigkeit, keines äußeren Reizes und Weckmittels bedürftig, unmittelbar mit Gott vereinigt, wich der nicht minder reinen religiösen Sehnsucht, das Herrlichste und Schönste, was die Welt besitzt, dem Herrn zu bieten. So entstand mit der kirchlichen Kunst die monumentale christliche Architektur. Es bedurfte aber einer längeren Zeit, ehe sich der volle Ideengehalt den äußeren Bauformen einprägte, ehe dieselben dem Geiste der Lehre vollkommen entsprachen. Man konnte auch hier nicht mit der traditionellen Technik gewaltsam brechen, die vorhandenen Motive nicht unbenützt lassen, zumal die spätrömische Architektur durch die Anwendung der Kreuzgewölbe und Bogenconstructionen, durch ihre Fähigkeit, große Binnenräume zu überdecken, dem Bedürfnisse der Folgezeit vielfach vorgearbeitet hatte. Das Ringen nach einem festen Typus, die Beibehaltung antiker Bauglieder, wie z. B. der einzelnen Profile, Säulenkapitäler, der Gebälketheile, der getäfelten Decken u. s. w., die Annäherung an antike Bauwerke sind die Charakterzeichen des altchristlichen Baustyles.

Ein Überblick der Bauten des Zeitalters Constantins und des folgenden Jahrhundertes mag diese Behauptung bestätigen. Beginnen wir mit dem Oriente, wo nicht allein die größte kirchliche Regsamkeit, sondern auch das reichste sociale Leben herrschte.

Die früheste Kunde besitzen wir über die zu Tyrus im Anfange des vierten Jahrhundertes gegründete Kirche. Vom äußeren Portale gelangte man in den von Säulengängen umfaßten Vorhof, das atrium. In der offenen Mitte des Atriums stand der Brunnen zur Reinigung der Hände, der Säulengang im Hintergrunde bildete die Vorhalle der Kirche. Drei Eingänge führten zu drei Schiffen, das mittlere war mit doppelter Säulenstellung versehen, so daß sich Emporen über den Seitenschiffen nach demselben öffneten, und erhöht; in der Mitte durch hölzerne netzförmige Schranken abgeschlossen stand der Altar, hinter demselben die Ehrensitze für die Vorsteher.

Von dem halbkreisförmigen Abschlusse spricht der Berichterstatter Eusebius nicht, er läugnet ihn aber auch nicht, schließt das wahrscheinliche Vorhandensein desselben, analog verwandten Kirchenbauten in Rom

— denn die eben geschilderte Kirche entspricht vollkommen einer Basilica — nicht aus. Die gleichfalls von Constantin gegründete Kirche zu Antiochia war dagegen ein überaus hohes Octogon, an welches Kapellen und Ausbaue im Kreise sich anschloßen, in welches Emporen sich öffneten. Nicht minder eigenthümlich war die über der Grabstätte des Heilandes sich erhebende Anlage, von welcher wir freilich nur ein sehr dunkles und verworrenes Bild besitzen. Über der Grabhöhle erhob sich ein Rundbau, zwölf reichgeschmückte freie Säulen umgaben jene im Kreise. An diese Grabkirche schloß sich (unmittelbar oder durch einen offenen Raum getrennt?) die Basilica in länglich viereckiger Form, durch Säulenreihen in Schiffe gegliedert; die Schiffe trugen gleichfalls ein zweites Stockwerk, hatten eine in Gold strahlende getäfelte Decke. Der Basilica folgten die Vorhalle, der Vorhof und nach dem Markte zu Propyläen, welche den äußeren Zugang zu dem durch Mauern eingehegten Baue bildeten. Die gegenwärtige Grabkirche, zu wiederholtenmalen erneuert und durch Anbauten entstellt, läßt leider keinen Rückschluß auf den ursprünglichen Bau zu. Die Kirche auf dem Ölberge, wahrscheinlich eine Rotunde, umschloß einen offenen Raum, die Stelle der Himmelfahrt; jene über der Geburtsstätte des Heilandes zu Bethlehem, gleichfalls in Constantinischer Zeit gegründet, ist eine fünfschiffige Basilica, die Schiffe durch Säulen mit geradem Gebälke getrennt, welchen sich ein Querschiff vorsetzt. Dieses endet zu beiden Seiten wie das Mittelschiff jenseits desselben in einer halbrunden Nische, und verleiht der Kirche die Gestalt eines lateinischen Kreuzes, nämlich eines Kreuzes mit einem verlängerten Arme. Wir erblicken also im Oriente eine ziemlich reiche Mannigfaltigkeit von Bauformen, langgestreckte, vieleckige, kreisrunde Anlagen, ohne daß wir sie stets aus einem besonderen Cultusbedürfnisse, wie z. B. bei der h. Grabkirche erklären könnten.

In Byzanz stoßen wir nicht allein auf neue Kirchen, sondern auf eine vollkommen neue Stadt. Als Constantin am 4. Nov. 326 den Grundstein zu den Ringmauern legte, beabsichtigte er keineswegs nur eine neue Residenz, sondern für das im Glauben erneuerte Reich eine neue, von allen Traditionen freie Hauptstadt. Die Bevölkerung wurde künstlich vermehrt, durch den Raub zahlloser Kunstwerke aus Rom, Griechenland und Kleinasien der Stadt zu unverdientem Glanze verholfen, durch die Steuerfreiheit aller Künstler und Bauhandwerker die Bauleidenschaft nicht wenig gepflegt. Von den in Byzanz im vierten Jahrhunderte gestifteten Kirchen heben wir nur die Apostelkirche hervor. Sie bildete „strahlend von buntem Glanze allartiger Steine“ ein gleich-

armiges griechisches Kreuz, über dessen Mitte, „der Vierung,“ sich muthmaßlich eine Kuppel erhob.

Neben dem blühenden Byzanz trat zwar das ewige Rom in den Hintergrund, doch sicherten ihm die künstlerische Tradition, das Vorhandensein zahlloser Baureste, vor allem aber der Primat der römischen Bischöfe und die Erinnerung an die ersten Schicksale der Kirche in der christlichen Kunstgeschichte eine hervorragende Bedeutung.

Auf dem Circus des Nero, über dem Grabe des Apostelfürsten erbaute noch Constantin selbst die Petruskirche. Behielt sie bis zu ihrem Abbruche im fünfzehnten Jahrhunderte die ursprüngliche Gestalt bei, so haben wir sie uns als ein über 300 Fuß langes Gebäude zu denken, welches durch vier Säulenreihen in fünf Schiffe getheilt wurde. Auf den Säulen lagerte noch das gerade Gebälke, darüber erhob sich die flache Wand bis zur getäfelten Decke. Vorhalle und Vorhof begrenzten westlich die Kirche, im Osten wurde sie durch die Tribune abgeschlossen. Eine ähnliche Anordnung zeigte die 50 Jahre später 386 errichtete St. Paulskirche auf dem Wege nach Ostia. Vier Säulenreihen von je zwanzig, theilweise antiken Monumenten entlehnten Säulen gliederten die fünfschiffige Kirche. An das Langhaus lehnt sich ein dasselbe an Breite überragendes, mit dem Mittelschiffe gleich hohes Querschiff an, und erst auf dieses folgte die halbkreisrunde Nische oder Apsis. Das Querschiff öffnete sich gegen das Langhaus in einem großen Bogen, dem Triumphbogen, der Altar stand nicht im Hintergrunde, sondern im vorderen Raume des Querschiffes. Von ähnlichen, nur nicht so ausgedehnten Anlagen haben wir auch aus dem folgenden Jahrhunderte zu berichten. Die Kirche S. Sabina hat drei Schiffe; die 24 Säulen, welche diese bilden, sind aus parischem Marmor in korinthischer Weise gefertigt und gehören wahrscheinlich einem antiken Monumente an. Die Decke aller drei Schiffe zeigt den nackten Dachstuhl. Die älteste der Madonna geweihte Kirche St. Maria Maggiore auf dem Esquilin ist zwar vielfach erneuert worden, schließt sich aber in ihrer Grundgestalt als dreischiffige Basilica den eben beschriebenen Kirchen an Das Gleiche gilt von S. Pietro in vincoli aus dem J. 440—462, deren cannelirte dorische Säulen, durch Bogen verbunden, ebenfalls dem Alterthume entlehnt sind.

Diese, wie dem Leser schon durch die Beschreibung klar geworden, der römischen Basilica in den einzelnen Motiven nachgebildete Bauform ist keineswegs die einzige, auf welche sich das constantinische Zeitalter zu Rom beschränkte. Die Kirche St. Costanza bei Rom zeigt im Grundrisse die Kreisform. Der mittlere Kuppelraum wird von Doppelsäulen

getragen, und von einem niedrigeren Umgange eingefaßt. Die Doppelsäulen halten ein kleines, ziemliches häßliches Gebälke und sind stets durch Bogen mit dem nächsten Säulenpaare verbunden. Man hat diese Kirche, aber ohne ausreichenden Grund, für einen ursprünglichen Bacchustempel gehalten; der daselbst vorgefundene Sarkophag der Schwester Constantins, der heil. Constantia, beweist, wofür auch die Form des Baues spricht, daß es ein Grabdenkmal, eine Grabkirche war, woran, treu der Tradition, sich ein Circus zur Abhaltung der üblichen Leichenspiele schloß. Alterthümlicher als dieses Grabdenkmal ist das Mausoleum der Helena, die torre pignattara bei Rom, ein Rundgebäude aus Backstein, gewölbt und mit acht Kapellen in Form von Nischen umgeben; vollkommen gleichartig mit St. Costanza gebildet ist eine kleine Kirche zu Nocera bei Neapel. Die Errichtung von Grabmälern, den Römern, wie wir früher gesehen haben, nicht unbekannt, entsprach auch dem christlichen Sinne. Der Bestattung in den Katakomben in der Nähe der heil. Märtyrer folgte bei ausgezeichneten und vornehmen Personen jene in selbständigen Bauwerken, für deren Gestalt römische Mausoleen das Vorbild abgaben. Wie bei den Grabkirchen das besondere Bedürfniß eine von den langgestreckten Versammlungskirchen verschiedene Bauform schuf, so gab auch die altchristliche Art zu taufen, nämlich den ganzen Körper zu untertauchen, Veranlassung zu einer besonderen Gattung kirchlicher Gebäude: der Taufkirchen. Sie entnahmen Einrichtung wie Namen den Baptisterien der römischen Thermen, dem Kreise sich nähernden, gewöhnlich gewölbten Anlagen, mit einem vertieften Schwimmteiche in der Mitte. In den größeren christlichen Taufkirchen, wie in der bereits erwähnten zu Nocera, im Lateran u. A. wird der mittlere gewölbte Raum von Säulen getragen, von einem niedrigeren Umgange eingefaßt und der ganze Bau in achteckiger Form in die Höhe geführt.

Außer dem Oriente, Byzanz, Rom muß noch Ravenna als ein Hauptpunkt altchristlicher Bauthätigkeit hervorgehoben werden. Die Furcht vor den Barbaren, deren Eroberungslust natürlich zumeist auf das schlecht befestigte Rom gerichtet war, bewog Honorius, die Residenz in das durch seine Lagunen gesicherte Ravenna, ehemals eine Wasserstadt gleich Venedig, zu verlegen. Diesem Umstande, sowie der Baulust der bekannten Galla Placidia, dem Vorbild der romantischen Gestalten des Mittelalters, verdankt Ravenna seine kunstgeschichtliche Wichtigkeit schon im fünften Jahrhunderte und den Ruhm, an den altchristlichen Bautypen mitgeschaffen zu haben. Von der fünfschiffigen Basilica des Bischofes Ursus aus dem Anfange des fünften Jahrhun-

dertes hat sich in Folge von Umbauten fast gar nichts erhalten, dagegen gewährt uns das achteckige Baptisterium (S. Giovanni in Fonte) jener Kirche eine wenig getrübte Anschauung altchristlicher Baukunst. Außen gering verziert, steigt es im Innern in zwei Geschossen empor. Acht Ecksäulen, durch Bogen verbunden, tragen das obere Stockwerk, in welchem gleichfalls acht Ecksäulen vortreten. Große Bogen auf Consolen ruhend, sind von einer zur anderen geschlagen, und halten zwischen sich kleinere Bogen- und Säulenstellungen. Auf den acht großen Bogen erhebt sich die halbkugelförmige Kuppel, im innersten Kreise durch eine Darstellung der Taufe Christi verziert, wie es dem inneren Raume überhaupt an reichem musivischen Schmucke nicht fehlt. Aus der Zeit der Galla Placidia ist die überaus prachtvoll ausgestattete Basilica des hl. Johannes Evangelista, mit Bogenstellungen über den Säulen und die Grabkirche der Fürstin, später in das monasterium S. Nazarii et Celsi umgetauft. Sie hat die Form eines lateinischen Kreuzes mit einer Kuppel über der Vierung, welche aber von außen unsichtbar bleibt, indem hier nur die gerade abgeschlossene Mauer über die niedrigeren Kreuzarme sich erhebt. Auch hier ist die Außenseite unscheinbar, das Innere dagegen mit den glänzendsten Mosaikarbeiten, namentlich reichen färbigen Ornamenten ausgeschmückt.

Überblicken wir im Zusammenhange die Resultate der altchristlichen Bauthätigkeit im vierten und fünften Jahrhunderte, so finden wir, den inneren Gährungen des socialen Lebens entsprechend, auch in der Architektur mannigfache Schwankungen, welche nur allmälig die Feststellung allgemein giltiger Typen gestatten, vorläufig aber noch unsicher und unbestimmt verschiedene Motive aufgreifen. Für die Taufkirchen gestaltete sich bald ein fester Typus, und es wurde bis tief in das Mittelalter die Form der Baptisterien beibehalten. Weniger rasch gelangte man zu einer allgemein giltigen architektonischen Gestalt für die dem Gottesdienste geweihten und zu Versammlungshallen für die Gemeinde bestimmten Kirchen. Wir sahen für dieselben die Motive der römischen Basilica entlehnt, wir sahen aber auch die Kreuzform, die Gestalt des Achteckes von Emporen und Nischen umbaut, angenommen, abgesehen von der ganz besonderen Beschaffenheit der h. Grabkirche zu Jerusalem. Seit dem fünften Jahrhunderte — denn bis dahin ist von einem ausgebildeten Style nicht die Rede — scheiden sich die üblichen Bautypen in einen orientalischen und occidentalen. In Westen wird die Basilikenform weiter entwickelt, ja in Italien bleibt dieselbe als nationaler Styl beinahe das ganze Mittelalter hindurch herrschend, sie wird hier zwar für einige Zeit durch germanische Einflüsse verdrängt, aber nicht überwunden.

Dagegen tritt die Basilica im Oriente allmälig in den Hintergrund und weicht einer andern Bauweise, deren Eigenthümlichkeit in der besonderen Hervorhebung des centralen Raumes, in der Verringerung der Längenrichtung, in Annäherung an eine quadratische Form und Entwicklung des Kuppelbaues besteht. Hier bildet sich der byzantinische Baustyl, im Westen der Basilikenstyl aus. Die Gründe, warum der Occident diesen letzteren vorzog, der Orient von demselben abwich, sind nicht fern zu suchen. Die Kirchen der Apostelfürsten zu Rom, beide bekanntlich Basiliken, mußten nothwendig auf weite Kreise Einfluß üben und zur Nachahmung reizen. Ein Theil der Autorität, welche der römischen Kirche und dem römischen Bischofe zufiel, kann auch den römischen Bauten zu Gute und ließ hier die architektonischen Vorbilder holen. Auch der geringere Gegensatz zur Antike, deren Tradition in einzelnen Lebenskreisen fortlebte, mag zu Gunsten der Basilica gesprochen haben. Die Architektur ist von allen Kunstgattungen am innigsten dem landschaftlichen Geiste verwandt, der unmittelbarste Ausdruck des Gefühles, welches die Anschauung der umgebenden Natur weckt. Die bei der Basilica vorwaltenden geraden Linien, die Ruhe der Anlage, der heitere Ausdruck entsprachen am meisten dem italienischen Schönheitsgefühle, wie die fortdauernde Anwendung der Säule als Träger, die flache Decke, die sanfte Linienführung der Profile u. s. w. mit den traditionellen Kunstansichten übereinstimmten. Der Orient hatte zunächst äußere Gründe für die Vernachlässigung der Basilica. Der bekannte Mangel der Ostländer an Bauholz konnte dieselbe mit ihrem reichen Gebälke nicht beliebt machen. Wichtige Vorbilder, welche das Zusammendrängen aller Bautheile nach einem Centrum, die Kuppelanlage empfahlen, gab es auch — wir haben sie bereits früher erwähnt — endlich aber verlangte auch die in Byzanz überall sich offenbarende orientalische Natur nach Befriedigung. Die byzantinische Architektur steht orientalischen Bauten des Alterthums und Mittelalters ziemlich nahe, und kann zwar von diesen nicht abgeleitet, muß aber als aus einem verwandten Geiste entsprungen erklärt werden.

Die massive Anlage, das thurmartige Anschwellen des Baues, die mehr mathematische als perspectivische Schönheit desselben, durch den üppigen, schweren Reichthum der Decoration verdeckt, dieß Alles war in orientalischem Geiste geschaffen.

Nach der historischen Ableitung des Basilikenstyles mag die Beschreibung der Basilica in ihrer ausgebildeten, späteren Gestalt — und nur in dieser ist sie uns erhalten — Platz greifen. Basilikenbauten kommen bekanntlich zu Rom in jedem Jahrhunderte bis in das zwölfte

Jahrhundert vor, am zahlreichsten am Ende des achten und im Anfange des neunten Jahrhundertes; doch gehört dem zehnten der großartige Bau der Laterankirche, und verdanken wir gerade einem der spätesten Baue: S. Clemente, an dessen Erneuerung das achte, neunte und zwölfte Jahrhundert mitwirken, die umfassendste Anschauung einer altchristlichen Basilica. Durch eine von vier Granitsäulen getragene kleine Vorhalle gelangt man hier in den Vorhof, das Atrium oder Paradies, dessen Mitte ein Brunnen (cantharus) zur Reinigung vor dem Eintritte in die Kirche einnimmt. Der ursprünglich wohl regelmäßig angelegte, gegenwärtig aber fast überall verschwundene Vorhof wird auf allen vier Seiten von einem bedeckten Umgange eingeschlossen, und erinnert zwar nicht in seiner Bedeutung, wohl aber in seiner Beschaffenheit an die späteren Kreuzgänge. Die vor der Kirche befindliche Umgangsseite dient als Vorhalle und bildet mit dem zunächst anstoßenden Kirchenraume den Aufenthalt der Büßer. Das Langhaus zerfällt gewöhnlich in drei Schiffe; das mittlere, etwa um zwei Drittheile höher geführt als die Seitenschiffe und die Vorhalle, wird von Säulen getragen und besitzt über der unteren Säulenreihe wohl noch eine zweite, hinter welcher sich eine Gallerie oder Empore öffnet, oder was häufiger stattfindet, unmittelbar über den theils im Bogen theils durch ein gerades Gebälke geschlossenen Säulen, welche Mittel- und Seitenschiff trennen, erhebt sich die Oberwand, von halbkreisförmigen Fenstern durchbrochen, von der flachen getäfelten Decke begrenzt. Die Kirchenschiffe beherbergten die Gemeinde, und zwar war in der Regel den Männern das südliche, den Frauen das nördliche Seitenschiff vorbehalten, und den Vornehmen und Gottgeweihten im Vordergrunde nahe dem Altare Ehrenplätze angewiesen. Die oft verschiedene Größe und Ausschmückung der Seitenschiffe, der Vorzug, welcher dem südlichen in beiden Beziehungen zu Theil wird, mag wohl mit in dieser verschiedenen Bestimmung begründet sein. Nach Osten zu — in der Regel sind die christlichen Kirchen so angelegt, daß die betende Gemeinde, entgegengesetzt dem jüdischen Gebrauche, aber in Übereinstimmung mit uralter religiöser Tradition, nach Osten blickt und von der Westseite die Kirche betritt — befindet sich die Stelle für den opfernden Priester und den Altar. Ursprünglich und bei kleineren Anlagen öffnet sich das Langhaus durch einen hochgespannten Bogen, den Triumphbogen, gegen die halbkreisförmige gewölbte Nische oder Apsis, in deren Hintergrund die Sitze der Priester standen, vor welcher der Altar in der Form eines Tisches sich erhob. Nicht selten trennte aber auch ein mit dem Mittelschiffe gleich hohes Querschiff die Apsis vom Langhause, welches später über die Wände des

letzteren hinausragte und dem Gebäude die symbolische Gestalt des Kreuzes verlieh. Auch erhielt der für die Ausübung des Gottesdienstes bestimmte Raum allmälig als Chor eine ausgebildetere Form. Ein Theil des Mittelschiffes wurde zu demselben hinzugezogen und durch Schranken (von Marmor) von dem übrigen Raume abgesperrt. Hier saßen die Sänger, und stand auf erhöhtem Raume der Vorleser der heil. Schriften. Ob der Symmetrie wegen oder ob aus anderen Gründen, die Kanzeln oder Ambonen sind nicht selten doppelt vorhanden und rechts und links an den Chorschranken angebracht. Ihre Gestalt entspricht keineswegs der modernen Kanzel: auf erhöhtem Gerüste, zu welchem Stufen führten, erhebt sich der feste, aus Marmor gebildete Lesepult. Solche Ambonen waren vom sechsten bis zum dreizehnten Jahrhunderte im Gebrauche und werden in Rom noch häufig, wie z. B. in S. Clemente, und besonders schön in S. Lorenzo angetroffen. Der Chor war auch gegen den Altar wie gegen das Schiff durch Schranken abgeschlossen. Der Altar selbst, in der Regel über einer kleinen unterirdischen Kirche, der Krypta oder Confessio, einem Heiligengrabe angebracht, hat über dem Altartische noch einen Deckbau. Vier Säulen tragen einen hausartigen Aufsatz, den Baldachin oder das Ciborium, an dessen Vorderseite Vorhänge befestigt waren, um bei dem Beginne des Geheimdienstes den Altarraum oder das Sanctuarium abzuschließen. Zum Verständnisse dieser Anordnung muß bemerkt werden, daß der opfernde Priester mit dem Antlitze gegen die Gemeinde gewendet, hinter dem Altare stand, und nicht die ganze Gemeinde während des ganzen Gottesdienstes gegenwärtig sein durfte.

Die Bestimmung der Nische, als Aufenthalt des Clerus, oder Presbyterium mit der im Hintergrunde erhöht angebrachten Exedra, dem Marmorthrone für den Bischof oder Kirchenvorstand und der zu beiden Seiten hinlaufenden Sitzreihe für die Priesterschaft bleibt auch in der Folgezeit unverändert. Neu hinzu kamen die Thürme, gewöhnlich vom Körper der Kirche getrennt, viereckig, zwischen der doppelten und dreifachen Höhe des Mittelschiffes, eine Erfindung erst unseres Jahrtausendes und gegen eine organische Verbindung mit der Basilica spröde, dann die kleinen Apsiden auch am Ostende der Seitenschiffe zur Aufbewahrung der heil. Gefäße und Bücher u. A. Dagegen fielen die Vorhöfe und die Gliederung des zur Aufnahme der Gemeinde bestimmten Raumes später gemeiniglich weg.

In dieser Weise war die christliche Basilica gebildet, welcher, wie schon erwähnt, namentlich Rom weit über die altchristliche Zeit hinaus treu blieb. Daher finden wir hier die zahlreichsten und vollendetsten

Beispiele dieser Baugattung. Außer Rom bleibt dann besonders die Basilica S. Apollinare in Classe zu Ravenna aus dem sechsten Jahrhunderte zu erwähnen. Eine äußere Architektur besaßen die Basiliken nur in geringem Grade. Weder fesselte das Auge ein großer Portalbau, die Vorhalle und der Vorhof verdeckten vielmehr den Eingang, noch gab es viele besondere Glieder, welche die einzelnen Bautheile in horizontaler oder verticaler Richtung trennten und hervorhoben. Im Inneren stört die todte Mauermasse, welche auf den Säulen als Oberwand aufliegt. Sie erscheint besonders in der späteren Zeit schwerfällig, als man die ursprünglich sehr weiten und lichten Fenster verengte und verkleinerte und wird in ihrer Erscheinung durch das Aufsetzen von Bogen auf die Säulen an die Stelle des ursprünglichen geraden Gebälkes nur nothdürftig belebt. Wie wenig das architektonische Stylgefühl noch ausgebildet war, beweist das häufige Entlehnen einzelner Bauglieder, besonders Säulen von antiken Monumenten, wobei hie und da nicht einmal auf gleichartiges Material und gleiche Formen Bedacht genommen wurde. Die architektonische Armuth wurde durch den überaus glänzenden bildnerischen Schmuck ersetzt. Der Fußboden war mit Marmor kunstreich ausgelegt, von der Decke strahlte das geschnitzte Getäfel in goldenem Schimmer. Farbenschmuck bedeckte auch die Wände, namentlich war der Triumphbogen und die Kuppelwölbung der Apsis durch Malerwerke ausgezeichnet. An jenem steigen, um einzelne concrete Beispiele anzuführen, die Gestalten der Apostel und der Schutzheiligen empor, in den Bogenecken sind die Symbole der Evangelisten angebracht, zu oberst thront das Brustbild Christi. Im Nischengewölbe traten dem Auge die Reihen der Apostel in Menschengestalt oder in der symbolischen Hülle als Lämmer entgegen, und oben strahlte wieder das große Christusbild im Engelkreise. Der durchwirkte Goldgrund, die reichen Farben dieser musivischen Werke übten unstreitig einen erhabenen Eindruck. Auch an Prachtgeräthen, Teppichen fehlte es nicht, und schon die Sorgfalt, mit welcher wir Ambonen, Chorschranken verziert erblicken, zeigen den weiten Umfang des religiösen Kunstsinnes.

Die Beschreibung des Basilikenstyles hat uns den Zustand der christlichen Architektur im vorigen Jahrtausende versinnlicht. Er herrschte aber nicht ausschließlich; seit dem sechsten Jahrhunderte stellt sich ihm der ausgebildete byzantinische Styl gegenüber und nimmt für sich die gleichberechtigte Geltung im christlichen Oriente in Anspruch. Die Angabe dieser Begrenzung der byzantinischen Kunst ist nothwendig, um das landläufige Vorurtheil fern zu halten, wornach alles Frühmittelalterliche als Ausfluß des byzantinischen Geistes erscheint. Im Gegentheile

ist fest zu halten, daß namentlich die byzantinische Architektur mit der Zeit immer ausschließlicher im Oriente und bei den Slaven lebt, und die germanischen Bauten schon lange vor der Ausbildung des gothischen oder germanischen Styles ihr selbständiges Wesen besaßen.

Zur eigenthümlichen Lebensanschauung, zu verschiedenen Natureinflüssen gesellte sich im christlichen Osten auch eine andere künstlerische Tradition, als sie in Italien, dem Mittelpunkte der occidentalen Kunst, waltete. Byzanz selbst war ein neutraler Boden, von historischen Einflüssen ungleich weniger berührt als das alte Rom. In ähnlicher Weise entzog sich auch die byzantinische Kunst den unmittelbaren Einwirkungen der Antike und hielt sich freier von der Nachahmung römischer Bauwerke. Die byzantinische Architektur hat eine größere Zahl neuer Elemente aufzuweisen, als die christlich-römische Basilica, und steht sowohl mit Rücksicht auf die Grundgestalt, wie auf den Höhenbau selbständiger als diese. Daß dagegen in der Detailbildung häufig ein strengerer Rückgang auf altgriechische Formen sich kundgibt, widerspricht nicht dieser Behauptung und wird ungezwungen aus der nachwirkenden Kenntniß griechischer Technik erklärt.

Die Kirchen des vierten und fünften Jahrhundertes, welche die ersten Motive der byzantinischen Architektur enthalten, wurden bereits an einer früheren Stelle angeführt. Das sechste Jahrhundert führt uns nach Byzanz und Ravenna; Rom selbst macht keinen Anspruch als Mitbegründer der byzantinischen Kunst zu gelten. In Byzanz haben wir die Kirche S. Sergius und Bacchus — die kleine Sophienkirche — in Ravenna die bekannte und berühmte Kirche S. Vitale, beide aus gleicher Zeit (526 — 547) zu betrachten. Ein achteckiger Hauptraum mit einer Kuppel bekrönt, jede Seite durch einen hohen Rundbogen geschlossen, die vier Nebenseiten zu halbkreisförmigen Nischen vertieft, das Achteck von einem Quadrate begrenzt, an welches sich im Osten die Apsis, im Westen die Vorhalle anschließt, dieß ist die wesentliche Grundform von S. Sergius und Bacchus. Reicher und ausgebildeter ist der Bau von S. Vitale. Auch hier ist der achteckige Mittelraum als architektonischer Mittelpunkt charakterisirt, und die in der Basilica gewöhnliche Steigerung des Ausdruckes und der Decoration bis zur abschließenden Tribune außer Übung gesetzt. Acht Pfeiler durch hohe Bogen verbunden, tragen die halbkugelförmige Kuppel, welche aus irdenen Krügen, das spitze Ende des einen Kruges immer in die Öffnung des anderen unteren hineingesteckt, construirt ist. Zwischen je zwei Pfeilern ist eine Nische angebracht; sie öffnet sich durch zwei Säulen gegen einen gleichfalls achteckigen Umgang und hat oben eine Gallerie oder Empore. Im

Osten schließt sich die verlängerte Apsis an, innen halbrund, außen polygon; eine unregelmäßig angelegte Vorhalle, weil sie zwei Seiten des Achteckes umfaßt, liegt ihr gegenüber. Eigenthümlich ist der S. Vitalekirche (D. d. K. C. II. 8, 9) die Form der Säulencapitäler, welche umgekehrten stumpfen Pyramiden gleichen (D. d. K. C. II. 10, 11) und über sich einen ähnlich geformten cubischen, unten zugespitzten Aufsatz halten. Er gibt der Säule eine größere Höhe und verbindet sie freier und kräftiger mit dem Bogen. Es fehlt nicht an Nachwirkungen dieses kunstreichen Prachtbaues, von welchen wir für den bis jetzt betrachteten Umkreis nur die Kirche S. Lorenzo zu Mailand hervorheben; doch fand die byzantinische Architektur nicht an dem ravennatischen Baue, sondern an der großen Sophienkirche, vom Kaiser Justinian nach dem Brande der älteren 530 neugebaut, ihr Vorbild. Die Unzugänglichkeit aller ehemals christlichen Bauwerke in Constantinopel macht sich bei der Betrachtung der Sophienkirche nicht wenig fühlbar, und läßt noch immer ihre genaue Aufnahme schwer vermissen. Der Grundriß der Kirche, zu welcher ein geräumiger Vorhof führt, bildet kein Achteck, wie bei S. Vitale und anderen Kirchen, sondern ein nahezu regelmäßiges Quadrat; der architektonische Hauptraum bleibt auch hier der mittlere mit einer Kuppel bedeckte, aber daran schließt sich nun ein System von Halbkuppeln an. Vier große Bogen, auf stark befestigten Pfeilern ruhend, tragen die gewaltige, ganz flach gebildete Kuppel, ein wahres technisches Wunderwerk. Zwei Halbkuppeln lehnen sich stützend an dieselbe im Osten und Westen an und werden von zwei kleineren Pfeilern gehalten. Die vier großen und vier kleineren Pfeiler, die Träger der mittleren ganzen und der beiden Halbkuppeln sind so angeordnet, daß sie im Grundrisse ein Achteck bilden würden, wenn nicht zwischen den großen und kleinen Pfeilern immer eine zurücktretende offene Nische, von zwei Säulen getragen, angebracht wäre; eine dritte mittlere Nische im Osten, viel tiefer und geräumiger als die beiden Seitennischen, bildet das durch Teppiche geschlossene Sanctuarium. Ihm gegenüber ist der Eingang mit einer doppelten Vorhalle und fünf Thüren. Tritt man durch die letzteren in das Innere der Kirche, so überblickt man die ganze, durch Kuppeln und Halbkuppeln bewirkte Gliederung der Kirche, vor allem den mittleren Kuppelraum, und im Hintergrunde die Apsis mit den anstoßenden Seitennischen. In diesen sowohl, wie in den beiden nach Norden und Süden gerichteten Hauptbogen sind zwei Säulenstellungen übereinander angelegt und Emporen, Frauentribunen errichtet. Außerdem ziehen sich zu beiden Seiten des Kuppelraumes mit Kreuzgewölben bedeckte Seitenschiffe hin, welche durch

die vortretenden Bogenpfeiler und ihre Widerlagen in der Außenmauer zweimal eingeschnitten und so in drei Abtheilungen getrennt werden. Die kunstreiche technische Anlage, die verständige Anordnung von Stützen der Mittelkuppel sind nicht der einzige Vorzug der Sophienkirche vor verwandten Bauten. Wie im Innern besonders der Höhenbau durch seine reiche Gliederung von entschiedenem Fortschritte zeigt, so ist auch die äußere Architektur organischer behandelt, d. h. in einem offeneren Zusammenhange mit dem inneren Baue aufgefaßt. Während bei den früheren Kuppelanlagen, wie z. B. noch bei S. Vitale die Kuppelform nicht nach Außen bemerklich hervortrat, durch gerades Gemäuer und das gewöhnliche Dach verdeckt wurde, steigen bei der Sophienkirche die Halbkuppeln frei über die Umfassungsmauern empor, legen sich wie ein Kranz um die Hauptkuppel an und lassen das Auge einen großen Linienreichthum überblicken und gleichzeitig die Anordnung der inneren Räume ahnen.

Dreiundzwanzigster Brief

Die altchristliche Zeit. Sculptur und Malerei.

Die einfachen Symbole, welche wir als die ursprünglichen Regungen christlichen Kunstsinnes bei einer früheren Gelegenheit erwähnten, wichen, ähnlich wie die formlosen Versammlungshäuser mit den monumentalen Kirchenbauten wechselten, einer ausgebildeteren Bildkunst, als die neue Lehre zur öffentlichen Übung zugelassen wurde, und zur Weltmacht emporstieg. Eine neue Kunstgattung wurde nicht erfunden, die Plastik und Malerei blieben nach wie vor die Welt, in welcher die Phantasie sich verkörperte; mit dem Sturze des Heidenthums gingen aber die meisten üblichen Kunststoffe verloren, mit diesen verfiel auch der Formensinn. Nur so lange die antiken Mythen und Sagen wenigstens äußerlich lebten, erhielt sich die plastische Anschauung und Technik, ja diese letzteren wurden nur durch den Geist, der in der griechischen Religion waltete, geweckt, mußten also mit dem Untergange des Heidenthumes auch ihre Reinheit einbüßen. Dieser enge Zusammenhang zwischen den Kunststoffen und Kunstformen wird zwar in der Regel wenig beachtet, und eine organische Wechselwirkung zwischen beiden häufig geläugnet: es spricht aber für das Dasein einer gegenseitigen

Abhängigkeit nicht allein die Entwicklung des Kunstlebens eines jeden Volkes aus seinen religiösen und gesellschaftlichen Zuständen, sondern auch um ein concretes Beispiel anzuführen, die bekannte Thatsache, daß mit der Vorliebe für antike Formen sich stets auch eine Neigung für heidnische Ideen verband, die Wiedererweckung der Antike am Ausgange des Mittelalters seltsame Symptome einer gleichfalls wiedererstandenen antiken Gesinnung begleiteten. Nicht allein positive Anregungen fehlten in der altchristlichen Zeit den bildenden Künsten, die neue Lehre trat auch in einen offenen Gegensatz zu der ererbten und überlieferten Formenwelt.

Die leibliche Schönheit hatte keinen Reiz und keinen Werth mehr, wo alles Irdische als Makel erschien; der stolze Ausdruck der Selbstgewißheit, die unendliche Heiterkeit widersprachen der Forderung reuiger Demuth, dem Gefühle verzagter Sündhaftigkeit.

Die Grundstimmung der neuen Zeit war eine tief innere Sehnsucht, Entzweiung und Entsagung, die Ideale flüchteten von der Erde weg, im fernen Himmel wurde das wahre Leben gefunden, Leiden und Sterben erhielt eine erhöhte Bedeutung, und fesselte fast ausschließlich den Sinn und die Betrachtung. Ein so schroffer Gegensatz zur früher giltigen Anschauung mußte natürlich alle Meinungen vom Schönen und Ästhetischen verkehren. Die Verherrlichung des menschlichen Leibes in antiker Weise war gegenwärtig nicht allein ohne Recht, sondern auch ohne Sinn, die Begriffe vom Schönen und Häßlichen überhaupt in einer großen Umwandlung begriffen. Das letztere gehörte nun gleichfalls zu dem Kreise des künstlerisch Darstellbaren, ja es kam selbst in der ästhetischen Welt kraft der ihm innewohnenden erhabenen Bedeutung zu noch größerer Geltung als das einfach Schöne. Die Anknüpfung der äußeren häßlichen Form an einen innern erhabenen Kern ist selbstverständlich, da nur auf solche Weise der Sinn mit der ersteren versöhnt werden konnte; nicht weniger begreiflich ist aber auch die dadurch gebotene Nothwendigkeit, von der antiken Formengebung abzulassen. Die Organisation des classischen Alterthumes verwehrte eine solche Trennung des äußeren und inneren Lebens, duldete kein Überragen des letzteren, und die in ihm vorzugsweise herrschende Kunstgattung, die Plastik, kannte kein Ersatzmittel, um den unmittelbaren häßlichen Schein vergessen zu machen. Dieses kann nur auf einem doppelten Wege erreicht werden. Entweder es verdrängt der tiefe Gehalt der Handlung, der Reichthum der Darstellung den häßlichen Ausdruck der einzelnen Gestalt, oder es offenbaret sich in dieser selbst, z. B. im Auge, in der Bewegung ein Zug der Hoheit, welcher das unbedeutende oder wenigstens vom Stand-

punkte der Antike häßliche Wesen der übrigen Gestalt weit überragt und bewältigt. Daß diese Darstellungsweise die Kunst der Malerei erfordere, und durch das Mittel der Farbe vorzugsweise befriedigend gelöst werde, wird an der passenden Stelle zur Erörterung kommen; gewiß ist und bleibt die Unzulänglichkeit der Plastik, welche ein harmonisches Eben- und Gleichmaß ihren Schöpfungen einhaucht, das Gleichmaß von Leib und Seele, Kopf und Rumpf, Innerem und Äußerem fordert, und für die Darstellung von Leiden keine große Vorliebe zeigt. Auch eine andere Neuerung, daß die heilbedürftige Menschheit ihre Sehnsucht und ihren Glauben nicht in vorbildlichen Gestalten, sondern in vorbildlichen Thaten niederlegt, war der Fortbildung der Plastik hinderlich. Wir läugnen nicht den großen Reichthum der antiken Sagen an dramatischen Motiven und poetischen Scenen, aber es reichte hier die Anschauung der einzelnen Gestalt, die Darstellung des Gottes als Statue bereits hin, um die Macht und das Wesen des letzteren den Gläubigen verständlich zu machen, während das religiöse Gemüth des Christen durch die Erkenntniß der Handlungen des Heilandes erbaut wurde und Gottes Wesen in seinen Thaten, sowie in der Geschichte der Menschheit schaute.

Zunächst jedoch blieb das Bewußtsein der christlichen Künstler von dieser Erwägung unberührt; es war die christliche Kunstwelt noch nicht so weit entwickelt und ausgebildet, um die eben geschilderten Grundzüge der neuen Anschauung in vollendeter Weise zu offenbaren und den Gegensatz zur Antike vollkommen darzustellen. In der ersten Zeit der christlichen Herrschaft blieb die Aufgabe der Kunst auf die Feststellung des Stoffkreises und der Formtypen beschränkt, als ihr Zweck wurde die Verdeutlichung der Lehren und Thaten Christi bestimmt. Einen selbständigen Kunstwerth sprachen die ältesten christlichen Kunstwerke nicht an, sie sollten nur, nach dem Geständnisse der Kirchenväter, für die des Lesens unkundigen Gemeindeglieder die Stelle der Bibel ersetzen, also belehrend wirken.

Die Denkmäler der altchristlichen Sculptur und Malerei finden wir in den Wandgemälden und Sarkophagen in den Katakomben, und in den Mosaikbildern der Kirchen. Weniger wichtig für die ersten christlichen Jahrhunderte sind die Miniaturmalereien, mit welchen die Handschriften geschmückt wurden; ihre Zahl und ihr Werth steigt erst im folgenden Zeitraume.

Die Katakomben, unterirdische Labyrinthe, von unregelmäßiger Anlage, aber häufig sehr großer Ausdehnung, ursprünglich, wenigstens in vielen Fällen, als Tuffgruben benützt, aber schon in heidnischer Zeit mannigfach zu Todtenstätten verwendet, beschränken sich nicht allein auf Rom; sie sind namentlich auch noch bei Neapel und Syrakus vorhanden,

doch genießen besonders die ersteren als Martyrergräber großes kirchliches Ansehen. Die ersten Christengemeinden fanden an diesen abgelegenen, berüchtigten und geflohenen Orten passende Verstecke zur Zeit der Verfolgungen, außerdem aber auch — und diese letztere Bestimmung ist die wichtigste — die zusagendsten Räumlichkeiten für die Beisetzung der verstorbenen Christen, deren Zusammensein auch der Tod nicht stören konnte, deren gemeinsames Begräbniß zuerst in der Pietät für die ersten Bekenner, in der natürlichen Neigung, in der Nähe der verehrten Vorbilder des Glaubens zu ruhen, dann in der Tradition begründet ist. Diese Cömeterien — der Name Katakomben wurde erst spät für alle derartigen Anlagen gemeinsam — boten sich schon frühzeitig zu gottesdienstlichen Versammlungen an und vereinigten die Gläubigen zum Genusse der Liebesmale und — Todtenmale, zu welcher Sitte eine noch nicht völlig unterdrückte heidnische Neigung trieb; sie blieben bis nahe an den Schluß des ersten Jahrtausendes im Gebrauche und erhielten noch in dieser späten Zeit mannigfache Erweiterung und reichen Schmuck. Architektonisch betrachtet bieten die Katakomben, namentlich die römischen, deren Untersuchung neuerdings mit großem Eifer aufgenommen wurde und hoffentlich noch eine große Ausbeute liefern wird, nichts Bedeutendes. Sie sind vielfach gewundene und geschlungene enge, meist auch niedrige Gänge, nur an einzelnen Stellen zu größeren gewölbten Räumen, den Kapellen und Oratorien erweitert und hier auch architektonisch verziert. Die Leichen sind in den Gängen und Oratorien in ausgehauenen Nischen beigesetzt, diese vermauert, und an der Außenseite die Grabinschrift, mit dem Namen und Alter des Verstorbenen und dem üblichen Beisatze: dormit in pace, requiescat u. s. w. angebracht; Decke und Wände aber sind häufig mit Sculpturen und Malereien, Ornamenten, symbolischen und historischen Gestalten bedeckt und außerdem hier zahlreiche Sarkophage mit reichem bildnerischen Schmucke aufbewahrt. Diesen Sculpturen und Malereien verdanken die Katakomben ihren kunsthistorischen Ruhm. Im Allgemeinen haben die Sarkophagsculpturen das Anrecht auf ein höheres Alter als die Wandgemälde, obzwar auch von den ersteren keine mit den bis in das zweite Jahrhundert hinaufreichenden Grabschriften im Alter sich messen kann. Es bedarf kaum einer nochmaligen Erwähnung, daß diese ältesten Bildwerke weder in der Composition noch in der Ausführung bedeutend sind, und nicht so sehr durch die Formen als durch die dargestellten Stoffe unsere Aufmerksamkeit fesseln. Wir schauen hier den Stoffkreis der christlichen Kunst in seiner ersten, einfachsten Ausbildung und können in einzelnen Fällen die allmälige Feststellung eines bleibenden Typus verfolgen.

Die Anordnung und Gruppirung der Figuren hält sich an eine mit ziemlicher Stetigkeit beibehaltene Regel Wo blos einzelne Gestalten, z. B. die Apostel aneinander gereiht werden, erscheinen sie durch Säulen- und Bogenstellungen, Palmen, Architekturen getrennt; auf gleiche Weise werden auch die einzelnen Gruppen geschieden, welche selten aus mehr als drei Personen zusammengesetzt und niemals in verwickelter Weise gebildet werden. Im Allgemeinen wird eine strenge Symmetrie gewahrt, und auf äußere Deutlichkeit gesehen, ein tieferes Leben wird ebenso wenig als die feine Ausmalung der Charaktere beansprucht, im Gegentheile namentlich die untergeordneten Personen nur angedeutet, gleichsam abgekürzt. Der Einfluß der Antike ist in den technischen Theilen noch deutlich sichtbar, der Werth der Arbeit aber natürlich je nach dem verschiedenen Alter der Sarkophage verschieden. Die plastische Darstellung ist mehr zufällig gewählt, weil kein anderes Material in der Nähe vorhanden war, als daß der Künstler ein Kunstwerk im Geiste der Plastik beabsichtigt hätte. Die Trennung einer malerischen und plastischen Phantasie ist noch nicht vorhanden.

Was die Gegenstände der Sarkophagsculpturen anbelangt, so sind sie theils historischer Natur, und enthalten Scenen aus dem alten und neuen Testamente, theils zeigen sie den lehrenden Christus im Kreise der Apostel. Die Bilder der Verstorbenen kommen zuweilen in aufrechter Stellung mit ausgebreiteten Armen betend oder als Brustbilder vor. Von symbolischen Gestalten erblicken wir besonders häufig das Lamm, bald wie es tauft, den todten Lazarus erweckt, bald wie es dem Felsen Wasser entspringen läßt, also als Vertreter Moses, Johannes, und Christi, oder es wird Christus mit den Aposteln in dreizehn Lämmern angedeutet. Auch das Monogramm Christi und das Kreuz sind nicht ausgeschlossen, den antiken Traditionen wird in der Personification des Jordanflusses und des Firmamentes (ein Mann, der über dem Kopfe ein Tuch als Fußschemel des Heilandes gespannt hält) ihr Recht zu Theil. Das alte Testament lieferte den Sündenfall, bereits im J. 359 an dem Sarkophage des Junius Bassus zu dem bekannten Typus ausgebildet, Hiobs Leiden, Noah in der Arche, welcher Gegenstand auf einem Trierer Sarkophage noch in völlig antiker Weise aufgefaßt ist, Abrahams Opfer, Pharaos Untergang, Moses aus dem Felsen Wasser schlagend und den Empfang der Gesetzestafeln aus der Hand Gottes, Elias Himmelfahrt, Daniel in der Löwengrube und die Abenteuer des Propheten Jonas. Aus dem neuen Testamente treffen wir auf die Anbetung der heil. drei Könige, die wunderbaren Speisungen und Heilungen durch Christus, die Auferweckung des Lazarus, Christus am Brunnen

in Samaria, seinen Einzug in Jerusalem, Christus vor Pilatus und von Petrus verläugnet. Der Tod und das Leiden Christi kommen hier noch nicht zur Darstellung, seine Auffassung als Lehrer und Wunderthäter bleibt vorherrschend. Welcher Gedanke leitete wohl die altchristliche Kunst bei der Zusammenstellung dieser Scenen? Diese Frage hat eine vielfache Antwort erfahren, und nicht wenige Hypothesen aufgerufen, zumal wenn sie mit der anderen eben so wichtigen verknüpft wird, ob nicht die verschiedenen Scenen an einem Sarkophage durch eine gemeinsame Idee verbunden sind? Das Letztere läßt sich nur erzwungen beweisen und widerspricht der offenbaren Mannigfaltigkeit der Anordnung: bald ist der lehrende Christus zwischen den historischen Scenen angebracht, bald fehlt er und läßt an seine Stelle das Bild des Verstorbenen treten, auch wiederholen sich weder dieselben Gegenstände, noch ist das Verhältniß zwischen den alt- und neutestamentarischen Scenen dasselbe. Den ersteren Darstellungen liegt nach gewöhnlicher Meinung eine symbolische Bedeutung unter, und sie verdanken nicht ihrem unmittelbaren Gegenstande, sondern der versteckten Beziehung auf Christus und seine Schicksale ihre Verewigung. So soll durch Jonas Christi Auferstehung, durch Isaaks Opferung das Opfer des Heilandes, u. s. w. sinnbildlich angedeutet sein. In einzelnen Fällen mag sich dieß so verhalten, wahrscheinlicher ist aber die selbständige Geltung auch der alttestamentarischen Scenen, welche entweder als neue Zeugnisse für die Unsterblichkeit oder als verherrlichende Darstellung der Macht des Glaubens, vielleicht mit Rücksicht auf das eilfte Kapitel des Hebräerbriefes, von den alten Christen für die Sarkophage passend gefunden wurden.

Wir haben schließlich noch die Ausbildung einzelner Typen zu erwähnen. Für die hervorragendsten Apostelgestalten, die Apostelfürsten, finden wir den Typus frühzeitig ausgeprägt. Man erkennt den kahlen, scharf gezeichneten Kopf des heil. Paulus, und die Petrusgestalt auf den Sarkophagen steht der berühmten Bronzestatue des Apostels in der Petruskirche ziemlich nahe. Von Christus selbst ist ein doppelter Typus vorhanden, ohne aber mit der doppelten Stellung, welche Christus in den Reliefscenen eingeräumt wird, zusammenzufallen. Christus tritt hier bald handelnd auf, bald erblicken wir ihn in der Mitte der Bildtafel auf dem Firmamente thronend oder auf dem Felsen, welchem die vier paradiesischen Flüsse entspringen, stehend, meistens mit einer Papierrolle, die er einem Apostel überreicht, in der Hand. Die Gestalt, welche Christus gegeben wurde, war anfangs eine jugendliche ohne Bart, an die antiken Götter, aber auch an den guten Hirten erinnernd und z. B. vom himmelfahrenden Elias wenig unterschieden, später und zwar zuerst

dort, wo er als Herrscher und Lehrer erscheint, sehen wir ihn mit länglichem Gesichte und Barte, oft auf einer Bildtafel in beiden Typen, dargestellt. Die typische Form mit gespaltenem Barte und getheiltem Haare wurde erst in den Mosaikgemälden geläufig. In Katakombenbildern zu S. Calixtus und Ponziano, dann am Triumphbogen in S. Paul bei Rom sehen wir die ältesten Beispiele eines so gearteten Christuskopfes, ein Jahrhundert später, um das J. 586, ist auch die Kreuzigung in den Kunstkreis aufgenommen, im siebenten und achten Jahrhunderte werden schon einzelne Crucifixe erwähnt; Madonnenbilder kommen seit dem fünften Jahrhunderte vor, nachdem die Verehrung der Mutter Gottes durch Concilienbeschluß gegen die nestorianischen Ketzer sanctionirt wurde. Eines der frühesten Madonnenbilder besitzt Ravenna in der Kirche S. Apollinare nuovo.

Von der Betrachtung der Sarkophagsculpturen in den Katakomben gehen wir zu den Wandgemälden daselbst über, welche sich stofflich von den ersteren wenig unterscheiden, in der Anordnung, Technik und in den ornamentalen Theilen aber der Antike noch viel näher stehen. Neuere aber noch unvollendete Prachtwerke werden uns den Charakter dieser Gemälde näher bringen, an welchen außer dem Inhalte auch noch, besonders bei den Deckenbildern, der heitere Charakter, die unmittelbare Anlehnung an antike Vorbilder unsere Aufmerksamkeit fesselt. Die Deckenbilder zerfallen gewöhnlich in regelmäßige, durch Blumen, Fruchtkörbe, Phantasiethiere u. s. w. gesonderte Felder; ein Mittelfeld mit der Darstellung des Orpheus, des guten Hirten oder des Heilandes im Brustbilde wird von kleineren Feldern eingeschlossen, welche die hervorragendsten biblischen Scenen und Symbole enthalten. Später erweitert sich der Stoffkreis, und außer dem reichen biblischen Cyclus kommen auch Gegenstände aus der Heiligengeschichte zur Darstellung. Natürlich mußten aber die Wandgemälde in den Kirchen den Katakombenbildern bald den Vorrang streitig machen und sie an Zahl, Reichthum und an Wichtigkeit für die Entwicklung der christlichen Kunsttypen übertreffen. Sie scheiden sich von den ersteren zunächst durch das Material. Während in den Katakomben die flüssige Farbe auf die mit Stucco überzogene Wand aufgetragen wurde, werden in den Kirchen die Figuren und Ornamente aus farbigen Steinwürfeln und Glasstiften zusammengesetzt. An Vorbildern für die Mosaikgemälde fehlte es bei der vielfachen Anwendung dieses Kunstzweiges im späten Alterthume keineswegs, doch wurde erst in christlicher Zeit diesem Kunstzweige eine hervorragende Bedeutung verliehen und ein eigentlicher Mosaikstyl geschaffen. Über das ungefügige handwerksmäßige Material hat man nicht selten vom Standpunkte späterer

Anschauungsweisen den Stab gebrochen und bei dem Abwägen der Vor- und Nachtheile die letzteren überwiegend gefunden. Die Bürgschaft beinahe ewiger Dauer, das wahrhaft monumentale Aussehen der Mosaikbilder kann nach der Meinung Vieler nicht aussöhnen mit den Beschränkungen, welche das Material dem Künstler auferlegt. Nicht allein daß er die Ausführung dem Handwerker überlassen muß, kann er auch in der Composition enge gesteckte Grenzen nicht überschreiten. Von verwickelten Gruppen, von reichen Motiven, von tiefem Ausdrucke und seelenvoller Farbe, von besonderem Ausdrucke der Köpfe ist bei der Mosaikmalerei natürlich keine Rede. Die Auflösung der verschlungenen Gruppen in einfache Reihen, eine beinahe statuarische Behandlung der einzelnen Gestalten, das Beharren auf ruhigen Linien und wenig bewegten Formen, das Verzichtleisten auf unmittelbare Natürlichkeit, daher auch der Hintergrund einfärbig oder in Gold gemustert erscheint, waren die Folgen des gewählten Materiales. Auf die Individualisirung der verschiedenen Personen endlich verstand man sich so wenig, daß ihr Name ihnen beigeschrieben werden mußte. Es schien, als sollte die bekannte Empfehlung der Malerei, sie werde des Lesens unkundigen Leuten die Schrift vertreten, ihr dauernder Zweck bleiben. Diese Beschränkungen und Mangel sind aber dennoch nur scheinbare, weil sie von den Zeitgenossen in keiner Weise gefühlt wurden, und dem damaligen Stande der Kunst, den an dieselbe gestellten Forderungen vollkommen entsprachen. Wir wissen nichts von altchristlichen Künstlern. Man kann dieß aus dem Mängel an historischen Nachrichten erklären, und den Schluß von unserer Unkunde auf die Nichtexistenz altchristlicher Künstler verwerfen. Allerdings haben sich die Bilder nicht selbst geschaffen, und auch der Volksgeist, welchem sie die Speculation zuschreiben könnte, hat, händelos wie er ist, sie nicht producirt. Aber der Künstler jener Tage war nicht der freiwirkende Geist der Folgezeit, in dessen Phantasie erst die künstlerischen Stoffe Leben erhalten, welcher selbständig und ungehindert seinen persönlichen Ideen Ausdruck verleiht, er war nicht allein rücksichtlich der Stoffe, sondern auch in Bezug auf die Darstellung, durch das kirchliche Amt, welches er übte, gebunden. Es galt nicht die Erweckung ästhetischer Urtheile, es sollte die Anschauung der kirchlichen Bildwerke nicht den Formensinn ergötzen, und jene interesselose Freude und den verfeinerten Genuß schaffen, welche in späteren Culturperioden von Kunstwerken verlangt werden. Es genügte den Gläubigen, die Gegenwart der religiösen Ideale zu schauen und eine sinnliche Erinnerung an dieselben zu fassen, ja oft reichte schon ihre symbolische Andeutung hin, die beabsichtigte Wirkung hervorzurufen. Auch wo die

bekannten christlichen Symbole in der Darstellung überschritten und die Mächte des christlichen Glaubens in ihrer menschlichen Gestalt vorgeführt werden, macht sich das symbolische Element bemerkbar. Die Kunst wagt sich noch nicht an eine ausführliche Charakteristrung und individuelle Färbung, sie sucht vielmehr durch die Zahl, durch gewisse typische Bewegungen u. s. w. das Wesen der Gestalten zu verdeutlichen. Übrigens sind die altchristlichen Bilder keineswegs eine bloße biblia pauperum. Schon die strenge symmetrische Haltung, die wir durchgängig bei allen Mosaikgemälden gewahren, bewegen uns zum Ernste; das unbewegte Wesen der Gestalten, die ewige, nur leise vom Scheine des Lebens angewehte Ruhe, welche sie ausdrücken, das einfach Große mancher Linien, die oft kolossalen Verhältnisse wirken erhaben. Auch fehlte es der Mosaikbildnerei keineswegs an Mitteln, die Gemälde strahlend in reichem Glanze und kostbarer Pracht erscheinen zu lassen. Fehlt auch der heitere natürliche Hintergrund und das beseelende Colorit, so schließt sich dafür der schwere Goldgrund passend der strengen Majestät der Gestalten an, und in der Geschicklichkeit, die Gewänder glänzend zu verzieren, nimmt die musivische Arbeit es mit jedem Kunstmittel auf. Wenn altchristliche Dichter die Mosaiken mit der Frühlingspracht vergleichen, so dürfen wir darin eben so wenig eine poetische Übertreibung finden, als uns der Mangel des dramatischen Effectes berechtigt, ihnen alle und jede ästhetische Wirkung abzusprechen. Hinsichtlich der Composition können die Mosaiken, wie überhaupt alle älteren Bildwerke geschichtlichen Inhaltes, mit den kirchlichen Dramen, den Mysterien und Passionsspielen verglichen werden. Sie theilen mit denselben nicht allein den Zweck, sondern auch den einfachen Zuschnitt der Handlung, die ungekünstelte Darstellung, die Beschränkung auf eine allgemeine Charakterzeichnung. Es mag uns diese Übereinstimmung als ein neuer Beweis von der inneren Einheit aller Kunstgattungen in jeder Culturperiode dienen, in ähnlicher Weise, wie die Verschmelzung des Plastischen und Architektonischen auf den untersten Kunststufen und der polysynthetische Charakter, die Fähigkeit, eine größere Summe von Vorstellungen durch ein Wort auszudrücken, so vieler barbarischer Zungen merkwürdige Analogien bieten.

Die Nähe der antiken Kunst läßt sich in den musivischen Gemälden noch vielfach verspüren, und zwar sind, wie es sich von selbst versteht, Bildwerke der ersten Jahrhunderte derselben ungleich inniger verwandt als die Mosaiken der Folgezeit, wo mit dem sinkenden Formensinne gleichzeitig die antiken Traditionen verlöschen und der Mosaikenstyl viel schärfer sich ausprägt. Im Gegensatze zu der bei antiken Reliefs gewöhnlichen Profildarstellung wenden die musivischen Gestalten in der Regel

dem Beschauer das volle Antlitz entgegen, wodurch an die Stelle der fortschreitenden Bewegung die vollkommene Ruhe tritt, die Gewänder behalten noch lange antike Motive bei, dagegen geht das Ebenmaß der Glieder rasch verloren und das classische Ideal wird allmälig durch einen orientalischen Gesichtstypus verdrängt. Der letztere wurde in die altchristliche Kunst nicht allein durch den vorwiegenden Einfluß der Ostländer gebracht, er entsprach auch vollkommen den Ideen, welche durch die Malerei zum Ausdrucke kommen sollten, und blieb aus diesem Grunde in der christlichen Kunst noch heimisch, nachdem jene Einflüsse schon lange gebrochen waren. In welcher Weise das durch das neue Leben veränderte Aussehen der Menschen auf die Kunstformen einwirkte, und die Verhältnisse des Körpers, den Ausdruck der Köpfe u. s. w. veränderte, kann aus Mangel an Nachrichten nicht im Besonderen nachgewiesen werden, obgleich im Allgemeinen diese Einwirkung feststeht und neben den antiken Traditionen, den orientalischen Einflüssen das dritte Element des altchristlichen Styles bildet.

Die mit musivischen Schmucke bedachten Räume der altchristlichen Kirchen waren außer den Oberwänden und der Kuppelwölbung vorzugsweise der Triumphbogen und die Apsis. An den Oberwänden zog sich eine Reihe alttestamentarischer Scenen oder Porträtmedaillons hin, die Kuppelwölbung enthielt im Scheitel ein goldenes Kreuz, und zwischen den Sternen auf dunkelblauem Grunde die Zeichen der Evangelisten oder bei Taufkirchen die Taufe Christi in der mittelsten Zone, woran sich andere Zonen mit den Apostelgestalten, symbolischen Figuren und phantastischen Architekturen schloßen. Diese Beispiele sind theils römischen theils ravennatischen Kirchen entlehnt; die ziemlich feste Regel in der Decoration des Triumphbogens und der Apsiden wird sich aus einer übersichtlichen Aufzählung der wichtigsten altchristlichen Mosaiken ergeben.

Das fünfte Jahrhundert schuf die Mosaiken in S. Maria Maggiore und in S. Paul bei Rom. Dort gewahrt man am Triumphbogen zu oberst den apokalyptischen Stuhl (Offenb. Joh. IV. 2.), umgeben von den Apostelfürsten und den symbolischen Thieren der Evangelisten. Zu beiden Seiten sind Darstellungen aus der Jugendgeschichte Jesu und dem Leben des Täufers in vier Reihen abgebildet, unten zu beiden Seiten des Bogens stehen Lämmer, die Symbole der christlichen Gemeinde. Der Triumphbogen in der Basilica des heil. Paulus zeigte in der Mitte das kolossale Brustbild des segnenden Christus von einer Strahlenglorie umflossen, zu beiden Seiten dann nahe an der Decke die vier Evangelisten als geflügelte Thiere, weiter unten zwei Engel in langen Gewändern, die 24 Ältesten der Apokalypse und schließlich die

Apostel Petrus und Paulus. Die Nische der Apsis, welche wir freilich nur nach einer Restauration des XIII. Jahrhundertes kennen, enthielt den thronenden Christus, umgeben von Aposteln und Heiligen in statuarischer Auffassung. Die musivischen Darstellungen am Triumphbogen von S. Cosmas und Damian aus dem VI. Jahrhunderte waren gleichfalls der Apokalypse entlehnt: das Lamm mit dem Kreuze auf einem Altare ruhend, zwischen den sieben Leuchtern, vier Engeln und den Offenbarungsthieren, woran sich die 24 Ältesten anschloßen. In der Nische schwebte in kolossaler Größe die Gestalt des Heilandes und sechs Heilige, und auf dem unteren Bande waren auf Goldgrund dreizehn Lämmer gemalt. Im Wesentlichen unterscheiden sich von diesen musivischen Gemälden nicht die Mosaikbilder in S. Lorenzo, Sabina und Pudenziana, welche sämmtlich den ersten christlichen Jahrhunderten angehören.

Neben Rom behauptet Ravenna den wichtigsten Platz in der Geschichte der musivischen Bildnerei. Die Mosaikbilder des Baptisteriums S. Giovanni wurden bereits oben nach ihrem Hauptinhalte angeführt. Gleichfalls dem fünften Jahrhunderte gehören die Gemälde in der Basilica des heil. Johannes Evangelista: am Triumphbogen apokalyptische Gegenstände, in der Tribune die sitzende Gestalt des Erlösers zwischen zwölf geschlossenen Büchern — den Aposteln, dann jene in der Grabkirche der Galla Placidia an. Reiche Fruchtgewinde, vielfarbig verschlungene Mäander, weiße Heiligengestalten auf einem saftigen Wiesenteppiche, goldenes Weinlaub u. s. w. schmücken die mit dunkelblauer Glasmosaik belegten Gewölbe und üben einen ebenso reichen als harmonischen Eindruck. S. Vitale und Apollinare nuovo belehren uns über den Zustand der musivischen Kunst im sechsten Jahrhunderte. Den Hintergrund der Apsis in der ersten Kirche nahm Christus auf der Weltkugel thronend ein, zwischen Engeln, welche ihm den heil. Vitalis und Ecclesius zuführen. An der unteren Fläche vor dem Beginne der Wölbung sind Justinian und Theodora, gleich ihrer Umgebung gewiß nicht ohne porträtartige Züge dargestellt, wie sie Weihgeschenke zur Kirche tragen. Die vordere Hälfte des Sanctuariums bringt alttestamentarische Scenen und Gestalten: Abrahams, Abels und Melchisedechs Opfer, Moses und die Propheten, schildtragende Engel, symbolische Zeichen und überaus reiche Arabesken. Von der musivischen Ausschmückung der Hofkirche Theodorichs, S. Apollinare nuovo, sind uns die Friese erhalten, welche sich über den Bogen der Schiffe zur Tribune hinziehen und zu den herrlichsten Denkmälern der altchristlichen Kunst gehören. An der Südseite ist der Zug heiliger Männer, sämmtlich in weiße Gewänder gekleidet

und durch Palmen getrennt, dargestellt, wie sie Christus ihre Kronen darbringen. Auf der andern Seite pilgern heilige Frauen von den heil. drei Königen angeführt, zum Christkinde, welches auf dem Schooße der Madonna ruht und gleich dieser die Hand zum Segen erhebt.

Als Regel kann man nach dem Überblicke der wichtigsten Bilderkreise die Darstellung symbolischer Scenen am Triumphbogen, und statuarisch behandelter Heiligenreihen in der Tiefe der Apsis aussprechen. Daß die inhaltsvolleren Bilder den Triumphbogen schmückten, die symbolischen Schilderungen der Größe des Heilandes nicht den abschließenden Theil der Kirche ausfüllten, mag für den ersten Augenblick vielleicht auffallend und ungerechtfertigt erscheinen. Es erklärt sich aber diese Anordnung ohne Mühe theils aus der Rücksicht für die Gemeinde, deren Augen natürlich die Sinnbilder des christlichen Glaubenskreises am nächsten gerückt werden mußten, theils aus dem thatsächlichen Fortschritte, welcher gegenüber den symbolischen Andeutungen der Macht Christi sich in seiner wirklichen menschlichen Gestalt kundgibt. Die ruhige Majestät Christi schließt am vollkommensten den christlichen Bildercyclus ab, und mußte aus diesem Grunde in der Nische des Chores ihren Platz erhalten.

Neben dieser Regel machen sich aber auch im Laufe der Jahrhunderte einzelne Neuerungen geltend, zu welchen wir namentlich die Versuche historischer Gemälde, die Ceremonienscenen in ravennatischen Kirchen zählen. Bei diesen war die Abweichung von antiken Gewandmotiven, die Nachahmung der geblümten und gestickten Modekleider um so natürlicher, als dadurch die Fähigkeit des Mosaikmateriales zur Schilderung glänzender Pracht neu bethätigt werden konnte. Freilich war eben dieses Streben auch der Weg zur Verflachung der Kunst und zum Verderben der musivischen Malerei.

Die Miniaturmalerei hatte, wie bereits erwähnt, in der altchristlichen Zeit weder die Ausdehnung noch die Bedeutung, welche sie in der folgenden Periode errang. Sie umfaßte alte Autoren wie kirchliche Schriften, den Virgil, im italienischen Mittelalter noch höher verehrt, als im Alterthume, die Iliade, die Genesis, Josuas Geschichte, die Evangelien u. s. w. Die Farbenpracht späterer Miniaturwerke, das selbständige Leben der Farbe ist noch nicht vorhanden, die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die feste Zeichnung gerichtet, in Composition, wie in der Ausführung die antike Kunstrichtung eingehalten. Nicht alle erwähnten Miniaturwerke stammen aus den ersten christlichen Jahrhunderten, aber selbst die späteren, wie die im Vatikan bewahrte Geschichte Josuas aus dem achten und ein Terenz aus dem neunten Jahrhunderte,

von einem Deutschen geschrieben, können als bloße Copien älterer Exemplare für den ersten Zustand der Miniaturmalerei maßgebend werden, und zeigen dann nicht selten ein ernstes Streben, über den illustrativen Charakter hinauszugehen und durch lebendige, ausdrucksvolle Darstellung zu fesseln. In dieser Hinsicht ist besonders die Handschrift des Josua hervorzuheben Auch größere plastische Werke sind im christlichen Alterthume in keiner großen Zahl vorhanden; eine Marmorbildsäule des guten Hirten, die sitzende Figur des Bischofes Hippolytus — wenigstens theilweise alt — und die berühmte Bronzestatue des Apostels Petrus in der Petruskirche, wahrscheinlich aus dem fünften Jahrhunderte, im Style aber von spätrömischen Werken gar nicht unterschieden, sind die wichtigsten Beispiele altchristlicher statuarischer Kunst. Desto zahlreicher sind altchristliche Prachtgeräthe, wie Kreuze, Kelche, Schalen, Lampen und unter dem Schnitzwerke jene zusammenlegbaren Täfelchen aus Elfenbein, welche innen mit Wachs überzogen und zum Schreiben eingerichtet, außen mit Reliefs verziert sind, die sogenannten Diptychen und Triptichen. Sie sind auch weltlichen Inhaltes, wie die consularischen Diptychen, von den Consuln bei dem Amtsantritte an Freunde verschenkt, und mit dem Bilde des Consuls verziert. Aus den kirchlichen Diptychen entwickelten sich in der Folgezeit die Altartafeln und Altaraufsätze. In neuerer Zeit, wo man auch der altchristlichen Kunst die verdiente Aufmerksamkeit zuwendet, sind Sammlungen der eben erwähnten Kunstgeräthe nicht mehr selten. Die reichste und bedeutendste Sammlung bildet, wie natürlich, das christliche Museum im Vatican.

Vierundzwanzigster Brief.

Die byzantinische Kunst. Der Verfall der italienischen Bildung. Theodorich. Die ästhetische Anschauung in Ostrom. Charakter der byzantinischen Kunst. Architektur. Malerei.

Die Betrachtung der altchristlichen Kunst gab bis jetzt noch keine Gelegenheit, die germanischen Völker des Nordens dem Leser vorzuführen. Diese scheinbare Mißachtung eines Elementes, welches die Welt auffrischte und das christliche Wesen am tiefsten erfaßte, wird durch die Erwägung gerechtfertigt, daß die selbständige Kunstthätigkeit der germanischen Völker erst am Schlusse des Jahrtausendes beginnt, und sie bis dahin entweder in Abhängigkeit von den Römern verharren,

oder wohl gar aller künstlerischen Anregungen entbehren. Der Glaube an einen urheimischen Kunststyl, an den gothischen Ursprung der sogenannten gothischen Bauordnung u. s. w. ist schon lange verschollen, die Stimmen, welche noch heutzutage Ähnliches predigen und z. B. die Anfänge der deutschen Kunst auf die Scandinavier zurückführen, finden kein Echo. Selbst die gemäßigtere Fassung dieser Ansicht, welche die germanischen Einwanderer in Italien, hier mit alten Culturstätten in Berührung gebracht, zur künstlerischen Regsamkeit erwachen und die römischen Bautraditionen umwandeln läßt, welche von einem eigentlichen gothischen und longobardischen Style spricht, muß verworfen werden.

Die allmälige Einschränkung des weströmischen Reiches auf das italienische Kernland, die Thronstreitigkeiten, die stetigen Einbrüche und Plünderungen der nordischen Volkshaufen, die administrative Anarchie versetzten allerdings auch der italienischen Bildung furchtbare Schläge; das verödete Land, die verfallenden und durch maßlosen Steuerdruck verarmten Städte, die herabgekommenen Menschen brachten die Kunstblüthe zu rascherem Sinken, als die neuen ungewohnten Anschauungen; namentlich hatte der wichtigste Schauplatz der altchristlichen Kunstthätigkeit, Rom, durch die rivalisirende Blüthe von Byzanz und die Verlegung der Residenz nach Ravenna von der Gegenwart nur geringe Anregungen zu hoffen. Dennoch war die römische Bildung noch imponirend und einflußreich genug, um die in Italien seßhaften germanischen Heere von dem gewaltsamen Umsturze der alten Staatsordnung abzuhalten. Diese letztere wurde nicht verworfen, als der mit römischem Wesen vertraute Feldherr Odoaker den letzten römischen Kaiser entthronte, sie blieb auch während Theodorichs Herrschaft vielfach aufrecht stehen. Theodorich der Große, am Hofe zu Byzanz erzogen, hielt zwar die römische Bildung für seine eigenen Stamm- und Heergenossen nicht zuträglich, ließ aber den Römern die alte Verfassung und das alte Gesetz, welches auch für den ostgothischen Bestandtheil der Bevölkerung maßgebend wurde, ja er duldete sogar den formellen Vorrang des byzantinischen Kaisers vor allen weltlichen Fürsten. Die Resultate der rechtsgeschichtlichen Forschungen, nach welchen das römische Staatswesen im ostgothischen Reiche fortdauernd vorherrschte, verbunden mit dem Siege der römischen Kirche über das bei den Gothen heimische arianische Glaubensbekenntniß werfen das beste Licht auf die Stellung der Kunst bei den neuen Herrschern Italiens. Auch in der Kunst blieb das römische Element überwiegend, und es fand der baulustige Theodorich für seine Kirchen, Paläste und sonstige Anlagen keine besseren Vorbilder, als die altchristlichen Bauwerke zu Rom und Byzanz.

Die unter Theodorichs Regierung zu Ravenna erbauten Kirchen wurden, weil sie sich den altchristlichen Baptisterien und Basiliken vollkommen anreihen, bereits bei Aufzählung der letzteren mit angeführt. Diese Kirchen: S. Maria in Kosmedin, S. Teodoro und S. Apollinare nuovo bilden keineswegs eine fremdartige, zwischen die älteren und neueren Anlagen eingeschobene Episode, sondern das richtige Mittelglied zwischen den Bauwerken aus der Zeit Galla Placidia's und aus der Periode des Exarchates, sie liefern aber auch gleichzeitig den Beweis von der künstlerischen Unfruchtbarkeit des arianischen Glaubens. Auch der Palast Theodorichs, dessen ursprüngliche Beschaffenheit mühsam aus einem vorhandenen Baufragmente, aus einer musivischen Abbildung in S. Apollinare und aus schriftlichen Nachrichten zusammengelesen wird, ist keineswegs eine gothische Originalschöpfung: in der allgemeinen Anordnung, wie in der Detailbildung vieler Glieder erinnert er an ältere Vorbilder, besonders an Diocletians Palast zu Spalatro.

Das Mosaikgemälde, welches ein mittleres, von vier Säulen getragenes Giebelhaus auf beiden Seiten von niedrigeren Hallen umgeben, zeigt, enthält schwerlich das treue Bild des Palastbaues und ist mit ungleich größerer Wahrscheinlichkeit als eine freie ideale Darstellung anzusehen; unzweifelhaft gehört hingegen ein Baurest, gegenwärtig zum Franziskanerkloster bei S. Apollinare gerechnet, zum Baue Theodorichs. Dieser Façadenbau zerfällt in zwei Stockwerke, welche aber durch kein Gesims getrennt werden. Eine rundbogige Thüre füllt den mittleren vorspringenden Theil des unteren Geschosses aus; über ihr wölbt sich eine ziemlich große Nische, ursprünglich mit Mosaiken verziert; auch an den Ecken treten Pilaster, Anklänge an die späteren Strebepfeiler, vor und sind durch Bogenstellungen mit dem Mittelbaue verbunden. Die Seitenfelder enthalten Arcaden, von welchen die oberen auf einer gemeinsamen, von Consolen getragenen Basis ruhen.

Als das eigenthümlichste Monument aus Theodorichs Zeit gilt sein eigenes Grabmal, jetzt S. Maria Rotonda genannt: ein zehneckiger Bau von zwei Geschossen, mit einer aus dem Felsen gehauenen flachen Kuppel gekrönt. Das Innere des unteren Geschosses, die eigentliche Grabkirche, war in der Form eines griechischen Kreuzes gebaut. Zehn massive Pfeiler, durch eben so viele im Rundbogen überwölbte Nischen getrennt, gliederten die Außenseite des unteren Baues, welcher mit dem oberen durch eine offene Doppeltreppe in Verbindung stand. Dieser, innen rund, war außen von einer Säulenstellung umgeben. Die ganze Anlage zeigt die Verknüpfung einer altchristlichen Grabkirche mit römischen Grabmotiven, woran besonders die massive Kuppel auffallend, die

Verzierung des Kranzgesimses unter der Kuppel neu erscheint. Das Heranziehen der altgermanischen Hünengräber, als des Vorbildes der Kuppel, deren Gesammtgewicht auf nahezu eine Million Pfund veranschlagt wird, ist wohl gewagt, da sie in ihrer äußeren Erscheinung von gleichzeitigen Kuppeln sich keineswegs unterscheidet, und die Construction für derartige Anlagen keineswegs fest stand. Das Gesimsornament ist allerdings von dem altüblichen wesentlich verschieden, seine Form aber, Kreise mit Winkeln verbunden, wurde weniger maßgebend für das spätere Mittelalter, als andere Details und Profile, die am Palaste wie am Grabmale Theodorichs zum erstenmale vorkommen, und den Baustyl des Mittelalters in Einzelheiten vorbilden.

Mit dem Untergange des ostgothischen Reiches, seit den Kriegen zwischen Theodorichs Nachfolgern und Byzanz, welchen die Verheerung Italiens durch die Longobarden (568) unmittelbar folgte, wich für Jahrhunderte die friedliche Entwicklung von Italien, und sank die altchristliche Kunst immer tiefer. Trat auch kein absoluter Stillstand in der Thätigkeit ein, so blieben doch die Leistungen weit hinter den Werken aus der altchristlichen Zeit zurück und brachten weder den Ideenkreis noch die Formenwelt weiter.

Während in Italien die nationalen Stoffe sich neu sammelten, von welchen die Wiedergeburt der volksthümlichen Bildung beginnen sollte, und der innere Gährungsproceß unbeachtet vorüber ging, der das römische Land in ein romanisches verwandelte und das italienische Volksthum ausbildete; genoß Byzanz eine verhältnißmäßige Ruhe, und konnte die antiken Traditionen und die altchristliche Kunst unmittelbar weiter führen. An äußeren Feinden und inneren Unruhen fehlte es zwar auch dem oströmischen Kaiserreiche nicht. Kaum waren die Stürme der eigentlichen Völkerwanderung vorüber, so begannen die verwüstenden Heerzüge der Bulgaren und Avaren, die Grenzkriege mit den Persern. Ähnliche Scheidungs- und Mischungsprocesse, wie sie im Abendlande beobachtet wurden, fanden auch hier statt. Slavische Völker setzten sich an der Donau fest, die ihnen verwandten Bulgaren sammelten sich eben dort zu einem Reiche, auf dem classischen Boden der Hellenen bildete sich mit Hilfe slavischer Elemente die neugriechische Nationalität. Mit allen diesen neuen Elementen hatte das oströmische Reich zu kämpfen, alle diese widerstrebenden Barbarenstämme in dem weiten politischen Rahmen zu unterbringen, welcher den byzantinischen Staat einfaßte. Von einer nationalen Idee wurde derselbe nicht getragen, von einem lebendigen Volke nicht gebildet: das byzantinische Wesen schwebt an der Oberfläche dieser vielen Besonderheiten und hat in

dem gemeinsamen Hofe, in der gemeinsamen Kirche seinen wichtigsten Ausdruck.

Die byzantinische Geschichte, wenn man die äußere Thätigkeit der oströmischen Feldherren und Staatsmänner, die Eroberungszüge und Vertheidigungskämpfe abrechnet, ist beinahe ausschließlich Hof- und Kirchengeschichte. Um Hof und Kirche drehen sich auch die zahllosen Unruhen, welche die Jahrbücher des byzantinischen Reiches ausfüllen, es sei denn, daß sie mit hauptstädtischer Frivolität, aus krankhafter Überreizung Inhaltsloses, wie Schauspiele, Wettrennen, u. dgl. zum Gegenstande des leidenschaftlichsten Kampfes haben. Die Hofgeschichte zu verfolgen und die Kämpfe und Intriguen darzustellen, welche zu Lebzeiten des Herrschers den Thron umschwärmen, nach dessen Tode über die Thronfolge ausbrechen, liegt nicht in unserem Interesse, da die Bildung von diesen Zuständen nur negative Einflüsse erfuhr, vom Ernste und von der Wahrheit abgehalten wurde. Wo die Männer den Weibern den Herrscherstab überlassen, selbst die Weibertracht nachahmen, und weibische Gesinnung verrathen, muß auch die Bildung vieles Verkehrte und Krankhafte offenbaren. Und in der That, wenn die letztere auch bis zum letzten Augenblicke des Reichsbestandes einen gewissen prunkenden Schein nicht ablegt, so ist doch bereits in den ersten Jahrhunderten der größte Gehalt von ihr gewichen, und der Gedanke derselben fern geworden. Die Natur der byzantinischen Kunst kann aus dem Gesagten ohne Mühe begriffen werden Sie wird in Folge landschaftlicher Einflüsse und naher Berührungen mit den Ostvölkern mannigfache orientalische Züge bewahren, und solche finden sich sowohl in der Architektur wie in der Malerei, sie wird aber der nationalen Grundlage entbehren. Das letztere ist von den barbarischen Ländern, über welche Byzanz seine Herrschaft ausbreitete, wohin es mit der neuen Lehre auch seine Sitten übertrug, selbstverständlich, es gilt aber auch von der Kunst, welche unter den Augen des Hofes in der Hauptstadt selbst geübt wurde. Ein byzantinischer Schriftsteller, J. Tzetzes, schildert den Charakter ihrer Bewohner folgendermaßen:

Die Bürger in der Kaiserstadt des Constantinus reden
In einer Mundart nicht, sie sind nicht einem Stamme entsprossen;
Ein Mischmasch vieler Zungen ist's und vielbenamster Gauner,
Alanen, Türken, Kreter sind's und Rhodier und Chier,
Kurz, Völker aus der ganzen Welt, aus aller Herren Reichen,
Der Auswurf ärgster Schufte ist zusammen hier geflossen.

Rührt auch diese Schilderung erst aus späterer Zeit, aus dem zwölften Jahrhunderte her, so paßt sie doch auch schon auf frühere Perioden, und man braucht nur die Umstände, welche die Gründung

der Stadt begleiteten, sich in das Gedächtniß zurückzurufen, um sie als allgemein giltig anzuerkennen. Dagegen ist das Band zwischen der Kirche und der Kunst desto enger geknüpft, und die letztere ganz und gar der kirchlichen Obhut anvertraut. Durch diese Verbindung eroberte sich zwar die byzantinische Kunst einen weiten Schauplatz. Bis tief in den Orient hinein, durch ganz Rußland und westlich bis nach Böhmen verbreitete sich die griechische Kirche und in ihrem Gefolge die künstlerischen Anschauungen. Nähere Berührungen mit der betreffenden Nationalität folgten aber nicht, mag auch die byzantinische Kunst durch Zeit und Raum einzelne Veränderungen erlitten haben. Theils verhinderte die kirchliche Stellung der Kunst die ungebundene Thätigkeit der Künstler und die individuelle Einwirkung auf Stoffe und Formen, theils lag schon im Wesen der griechischen Kirche ein Element, welches ein volksthümliches Leben von derselben fern hielt. Damit wir uns nicht in eine ästhetische Beleuchtung des griechischen Cultus verlieren, mag nur die Selbständigkeit der gottesdienstlichen Handlungen, das Zurücktreten der priesterlichen Persönlichkeit, der Mangel eines lehrhaften Elementes, die Verbindung kräftiger Sinnlichkeit und seltsam gesponnener dogmatischer Feinheit hervorgehoben werden. Auch dieß charakterisirt die griechische Kirche, daß als dieselbe zu den Slaven vordrang und ihr griechisches Gewand mit dem slavischen vertauschte, auch die slavische Kirchensprache bald hinter dem Leben zurückblieb, erstarrte und selbst in ihrer ursprünglichen Heimat nur als eine todte Sprache sich erhielt. Daraus kann man sich die Frage nach dem Verhältniß der kirchlichen Kunst zum Leben beantworten, und die Möglichkeit einer Auffrischung der ersteren durch der Natur abgelauschte Züge prüfen.

Außer diesen sachlichen Zuständen hatten besonders noch zwei Ereignisse im Schooße der griechischen Kirche einen durchgreifenden Einfluß auf die byzantinische Kunst.

Die Lehre von der Vergänglichkeit alles Irdischen, die alle Stände durchdringende Lust der Entsagung, führte zur Absonderung Gleichgestimmter von der lärmenden Welt, zur Flucht der Frommen in die stille Einsamkeit. Während aber im Abendlande die Mönchsorden bald wieder dem werkthätigen Leben sich zuneigten und in der Welt durch Lehre und Sittigung der Menschen Gott zu dienen strebten, beharrten die Klosterbewohner des Orientes, im Einklange mit altorientalischen Traditionen, auf einem streng beschaulichen Leben und führten als Anachoreten die klösterliche Einsamkeit mit schärfster Folgerichtigkeit durch. Der Einfluß der griechischen Mönche auf die Kunst erstreckt sich noch weiter, als auf die gewöhnlich angeführte Thatsache, daß die Klöster eben so

viele Malerwerkstätten abgaben, in welchen die Mönche nach festen Vorschriften und bestimmten, oft schriftlich aufbewahrten Regeln in mechanischer Weise ältere typische Werke copirten. Wann diese Klostermalerei begann, wie weit sie in das vorige Jahrtausend zurückreicht, läßt sich nicht genau angeben. Daß sie nicht ausschließlich alle Kunstthätigkeit an sich riß, neben deren handwerksmäßigem Betriebe auch eine geistigere Thätigkeit waltete, ist mehr als wahrscheinlich, aber die Geschichte dieser freieren Kunstrichtung vollkommen dunkel. Eine Anleitung zur Anfertigung von Kirchenbildern in mechanischer Weise hat sich erst aus dem späteren Mittelalter erhalten; doch kann dieselbe auf älteren Traditionen ruhen und aus diesem Grunde für einen längeren Zeitraum Geltung ansprechen.

Die Klöster lieferten aber nicht allein fleißige Künstler, sie weckten auch neue Stoffe und Formen in das Leben. Die frommen Klosterbewohner, die heiligen Einsiedler wurden die Volksideale, zu welchen die Gläubigen verehrend aufblickten, eine mächtige Wunderwelt knüpfte sich an ihr Wüstenleben, und brachte der Malerei und Poesie reichen legendarischen Stoff. Die freiwillige Erniedrigung, die Selbstqualen der heil. Väter konnten nicht mehr häßlich erscheinen, der Sinn des Volkes haftete mit Vorliebe an denselben, und vergaß die Formlosigkeit über ihrer Erhabenheit und Gottgefälligkeit. Der Phantasie wurde eine neue, unerschöpfliche Quelle eröffnet, die Martyrien wurden ein beliebter Gegenstand künstlerischer Darstellung. Wie die Qualen der Märtyrer, die Peinigungen der Heiligen, so erhielt auch das Leiden und Sterben des Erlösers jetzt eine erhöhte Bedeutung für das Volk. Es bedurfte einer wesentlich veränderten Anschauungsweise, um im leidenden und sterbenden Christus das höchste künstlerische Ideal zu erblicken, es mußte die altheidnische Ansicht von der Schönheit des Lebens durchbrochen werden, um den Sinn mit dem Anblicke von Körperqualen zu versöhnen, und dem Leiden einen ästhetischen Eindruck abzugewinnen.

Die Kreuzigung bildete nun den Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung, und so weit war man bereits von dem heiteren, jugendlichen Christusbilde der alten Zeit abgekommen, daß man gerade auf den Ausdruck des häßlichen körperlichen Leidens das größte Gewicht legte. Während in den ältesten Darstellungen des Kreuzestodes Christus aufrechtstehend auf einem Fußbrette mit horizontal ausgestreckten Armen erscheint, wird er später mit gesenktem Haupte, hinfällig mit stark gekrümmtem Leibe gebildet. Es vergingen Jahrhunderte, ehe man zu der richtigeren Vorstellung des selbst im Tode über das Endliche triumphirenden Erlösers zurückkam.

Viele dieser Kunststoffe verbreiteten sich über die ganze christliche Welt, da bekanntlich in der ersten Zeit zwischen dem Abend- und Morgenlande keine scharfe religiöse Spaltung herrschte und gerade das letztere die größte Lebendigkeit in kirchlicher Hinsicht offenbarte, aber selbst diesen gemeinsamen Stoffen lernte Byzanz bald die ihm am meisten zusagende Seite abgewinnen und in ihnen seine herbe Ansicht vom Leben zu schildern. Man kann nicht behaupten, diese Vorliebe für die Darstellung häßlicher Leiden, die geistliche Verherrlichung überirdischer Erhabenheit habe ihren Ursprung bei den orientalischen Anachoreten genommen, gewiß nahm aber das Klosterleben darauf Einfluß, und bildete diese Färbung der Phantasie weiter aus. Die Darstellung dieser und ähnlicher Gegenstände verlangte bereits eine andere als die bis dahin übliche Formengebung. Märtyrerscenen und Leidensgeschichten dulden nicht die leibliche Schönheit der Antike, weder die Gepeinigten noch die Peiniger können durch plastische Reize ergötzen. Die Natur der Sache bringt es mit sich, daß jugendliche Gestalten nur ausnahmsweise auftreten, die Bildflächen mit hinfälligen, welken Greisen gefüllt werden, und selbst männlichere Charakter ein schwächliches Leben athmen, kraftlos erscheinen. Wenn dennoch einzelne Typen, Bewegungen und Formen an die Antike erinnern, so geschieht dieß namentlich in der spätern Zeit unbewußt und erklärt sich meistens aus der Sitte getreuer Nachbildung älterer Werke. Stoffe, welche erst in späterer Zeit in Aufnahme kamen, tragen regelmäßig die Züge der localen byzantinischen Kunst an sich.

Die spitzfindige Dogmatik byzantinischer Kirchenlehrer, den von speculativen Untersuchungen stark getränkten griechischen Boden verrathend, verbunden mit Anklängen an gestaltlose orientalische Anschauungen, war keineswegs geeignet, dem Starren und Unlebendigen in der byzantinischen Kunst, wie es in den von der Wirklichkeit abgesperrten Künstlerwerkstätten sich herausgebildet hatte, zu steuern. Sie fügte vielmehr dunkle Begriffe, mystische Wesen, wie die heil. Sophia, die Treppe des Heiles u. s. w. zur üblichen Stoffwelt hinzu. Vollendet wurde der Charakter der byzantinischen Kunst durch den Bilderstreit und die Einwirkungen des Islam.

Im achten Jahrhunderte begann, durch Leo den Isaurier angeregt, die Befehdung der Bilderverehrer. Dieselben, des Götzendienstes angeschuldigt, lenkten nach langen leidenschaftlichen Kämpfen im achten Jahrhunderte die Entscheidung insoweit zu ihren Gunsten, als die Darstellung Christi in menschlicher Gestalt und jene der Heiligen gestattet wurde. Nur blieb von den künstlerischen Gegenständen „die unbegreifliche Gottheit," von den Kunstgattungen die statuarische Kunst ausgeschlossen.

Man irrt, wenn man glaubt, diese Wendung des Streites habe den Zustand der byzantinischen Kunst unverändert gelassen. Schon der ganze Streit zeigt das ästhetische Interesse von theologischen verdrängt. Es wurde nach dem von den Bilderfreunden errungenen Siege nicht besser, es behielten die Bildwerke ihr kirchliches Ansehen, oder wie auf dem Concil zu Nicäa 787 ausgesprochen wurde: „dem Künstler bleibt nur der mechanische Theil der Arbeit, die Ausführung überlassen, die geistige Schöpfung, die Composition ist die Sache der Kirche und der Tradition." Solches geschah, theils um nicht unkirchliche Gedanken in der Kunstwelt aufkommen zu lassen, und so dem Vorwurfe der Gegner zu begegnen, theils weil es die Natur des griechischen Cultus mit sich führte, auch den künstlerischen Theil desselben von der aktiven Theilnahme der Gemeinde, des Individuums auszuschließen. Hatte dieses unverbrüchliche Gesetz auf den Gedankengehalt der byzantinischen Bildwerke den tiefsten, aber freilich nur nachtheiligen Einfluß — es öffnete dem geistlosen Copiren Thüre und Riegel: — so verkümmerte die künstlerische Technik durch die Ausschließung oder wenigstens geringe Beachtung der statuarischen Kunst. Plastik und Malerei haben des Verschiedenartigen, ja Entgegengesetzten genug an sich, um nicht unter eine Regel gebracht zu werden, die erstere bildet aber für die verwandte Kunst das stetige Correctivmittel, und lehrt sie, Formen achten, Körperverhältnisse verstehen und das Leben erfassen. Die Malerei nahm niemals einen Aufschwung, ohne daß ihr nicht die Sculptur darin vorangegangen wäre, und sie sank immer, wo die letztere keine Pflege fand. So in Byzanz, wo nun der flachen, unbewegten Darstellung, der Erstarrung aller Körperformen, der widernatürlichen Anlage der Körperglieder, Gewänder u. s. w. dadurch der größte Vorschub geleistet wurde, und schließlich nur der rohe Glanz der Farben galt.

Diesem Durchschnittsmaße des byzantinischen Kunstcharakters, aus den allgemeinen Verhältnissen des Staates und der Kirche abgeleitet, legt die geschichtliche Darstellung eine wohlthätige Fessel an. Sie beschränkt und modificirt das daselbst Behauptete und zeigt auch hier Zeit und Raum in lebendiger umbildender Weise thätig. Daß die Frage nach dem Schauplatze und der Zeitdauer keine einfache Antwort zulasse, sagt schon der Blick auf die Stellung des byzantinischen Elementes in der Geschichte. Das byzantinische Reich fällt mit keiner einzelnen Nation zusammen, es umfaßt zahlreiche Barbarenstämme und überfein gebildete städtische Bevölkerungen, es greift nach Italien, Asien und Afrika über. Auch die griechische Kirche umspannt die mannigfachsten nationalen und klimatischen Besonderheiten. Ging sie mit denselben eine

engere Verbindung ein, oder zog sie es, dem griechischen Kaiserthume nachfolgend, vor, über diesen Volksindividuen, das ursprüngliche Wesen unwandelbar festhaltend, zu herrschen? Wie weit erstreckte sich endlich, und wie lange dauerte der byzantinische Cultureinfluß in Italien und im germanischen Norden? Je nachdem die Antwort auf diese Fragen ausfällt, wird auch die Stellung der byzantinischen Kunst verschieden bestimmt werden. Das Laienauge sieht in Allem, was durch häßliche Formen, schwere Farbe, Unzulänglichkeit der Kunstmittel und durch Unnatur auffällt, woran der schöpferische Hauch der individuellen Phantasie unsichtbar bleibt, byzantinische Producte. Byzantinisch heißt nicht allein die im Dienste der griechischen Kirche verwendete Kunst, gleichviel ob sie im alten byzantinischen Reiche, im vorderen Asien, oder bei den neueren Griechen, Südslaven und Russen angetroffen wird: zur byzantinischen Kunst rechnet man auch die italienischen und germanischen Bildwerke bis in das zwölfte Jahrhundert. Nach rückwärts aber läßt man die byzantinische Kunst unmerklich mit der altchristlichen sich verschmelzen und in Italien bereits im fünften, in den germanischen Ländern im neunten Jahrhunderte auftreten. Damit verbindet sich die Vorstellung, als hätte es den Italienern und Deutschen während des ganzen angeführten Zeitraumes an jeglicher Kunstübung gemangelt, als wären die Byzantiner ihre Lehrmeister, Byzanz die einzige Kunstwerkstätte der älteren Christenheit gewesen. Mag auch die gewöhnliche Ansicht nicht unbedingt falsch sein, so ziemt dennoch der Wissenschaft eine schärfere Umsicht, eine bestimmtere Festhaltung der Zeit- und Raumgrenzen der byzantinischen Kunst. Was in neuerer Zeit als griechische Kirchenkunst gilt, ist von den angeblich ältesten byzantinischen Werken aus dem Justinianischen Zeitalter so grundverschieden, die Annahme eines künstlerischen Monopols seitens der byzantinischen Mönche so unwahrscheinlich, die ältesten germanischen und italienischen Bilder so wenig in der Erscheinung zusammenfallend, daß man sich unmöglich mit dem gleichen Namen und der gleichen Ableitung begnügen kann. Es mag in dieser Hinsicht das Schicksal der byzantinischen Architektur zur Warnung dienen. Auch sie galt, und gilt leider noch häufig, durch sechs Jahrhunderte alleinherrschend in der christlichen Welt. Als man aber näher zusah, fand man mit Ausnahme vereinzelter Nachbildungen das Abendland von der byzantinischen Baukunst vollkommen unabhängig und die byzantinischen Einwirkungen in einen bloßen Traum zerfließend.

Zunächst muß die griechische Kirchenkunst, seit dem Untergange Ostroms, oder richtiger noch seit der Gründung des lateinischen Kaiserthumes (1203), deren Denkmäler sich im türkischen Reiche, in Griechen-

land und bei den Slaven zerstreut vorfinden, von der gegenwärtigen Betrachtung ausgeschieden werden. Man würde der alten byzantinischen Kunst großes Unrecht thun, wollte man aus dieser Zeit des traurigsten Verfalles und der gänzlichen Loslösung vom wirklichen Leben die Merkmale für ihren Charakter zusammensuchen. Auch hat sie auf das Abendland nun bis zum Schlusse des zwölften Jahrhundertes Einfluß üben können, da in diesem Zeitalter in Italien wie in Deutschland der sichtbare Aufschwung einer volksthümlichen Kunstweise beginnt. Dann kann man in der germanischen Kunst durchaus nicht von einer byzantinischen Periode sprechen, da hier der byzantinische Einfluß nur in Einzelnheiten bemerklich ist und jederzeit durch ein mächtiges einheimisches Element beschränkt und beherrscht wurde. Es bleibt also nur die byzantinische Kunst im oströmischen Reiche bis in das dreizehnte Jahrhundert und die übrigens noch problematische byzantinische Schule in Italien zur Betrachtung übrig.

Auch der Beginn der byzantinischen Kunst muß in eine spätere Zeit versetzt werden, als man gewöhnlich annimmt.

Die christliche Kunst durchlief in einem Zeitraume von tausend Jahren drei deutlich erkennbare Entwicklungsstufen. Mitten in der heidnischen Welt fand sie keine Gelegenheit, eine selbständige Form zu erringen; sie entlehnte zuerst die Ausdrucksweise der vorgefundenen antiken Kunst, war heiter wie die letztere, und ihre Ideale mit unmittelbarer Schönheit zu bekleiden wohl geneigt. Nur allmälig sagte sich die christliche Phantasie von dieser Abhängigkeit los und begann für die wichtigsten Gestalten Originaltypen zu schaffen und einen selbständigen Styl zu begründen. Wo das christliche Kunstgefühl zuerst sich regte, ob in Italien oder im Oriente, darüber fehlen uns die näheren Nachrichten. Wenn orientalische Einflüsse im Kreise der künstlerischen Ideen und Formen bemerkbar werden, so erklärt sich dieß aus der hervorragenden Stellung, welche der Orient in der spätrömischen Zeit und in der ersten christlichen Kirche einnahm. Aus diesem Grunde, weil die gesammte römische Bildung der orientalischen Anschauungsweise zuneigte, kann von einer besonderen byzantinischen Kunst nicht die Rede sein. Die Feststellung der christlichen Typen, die Schöpfung des Mosaikenstyles, sind nicht einer localen byzantinischen Kunstschule, sondern der altchristlichen Zeit im Allgemeinen zuzuschreiben, welche in Byzanz und im Abendlande auf gleicher Grundlage zu einer gleichartigen Weltanschauung sich erhob. Individuelles Künstlertalent verlangte die Zeit in geringem Grade, da es auf keine dramatischen Gedanken, keine seelenvolle Ausführung, verwickelte Gruppen, natürliche lebendige Darstellung

ankam, die Gläubigen mit einfach ruhigen Gestalten, äußerlich deutlichen Bildern sich begnügten und die Sage die Züge der wichtigsten Persönlichkeiten bereits festgestellt hatte.

Die Dauer dieser altchristlichen, dem Oriente und Occidente gemeinsamen Kunst geht bis zum siebenten Jahrhunderte. So lange bleibt die antike Technik lebendig, und bewahrt die ursprüngliche Symbolik ihre Geltung. Die folgenden Jahrhunderte, mit wilden Kämpfen ausgefüllt, und durch tiefe gesellschaftliche Gährungen charakterisirt, waren für die Entwickelung der Kunst in Italien ungleich weniger günstig, als das altchristliche Zeitalter. Der Zusammenhang mit der Antike war gebrochen, eine Anknüpfung an das volksthümliche Wesen noch nicht möglich. Die Kirche allein pflegte die Kunst, natürlich ohne auf die technische Seite ein besonderes Gewicht zu legen, sondern einzig und allein bemüht, der Gemeinde die christlichen Lehren im Bilde zu versinnlichen und durch die Aufstellung bis zum Finsteren strenger Ideale auf die sinnlich rohen Gemüther zu wirken. So erhielt in Italien durch die Noth der Zeiten die Kunst eine ähnliche Form, zu welcher sie im byzantinischen Reiche aus Princip gelangte. Diese innere Verwandtschaft der italienischen Kunst vom siebenten bis zwölften Jahrhunderte mit der byzantinischen erklärt ihre äußere Ähnlichkeit und die leichte Verwechslung der einen mit der anderen. Ist ja doch eine der byzantinischen sehr nahe stehende Malweise in den Cultusbildern unsterblich geworden, und konnten noch im vorigen Jahrhunderte byzantinisch gearbeitete Bilder zahlreiche Besteller finden. Erst als in Italien wie in Deutschland die nationale Bildung sich stärker verdichtete, das Leben reicher, die Gegenwart heiterer und der Verewigung werther wurde, als die Kirche, statt der Wirklichkeit als strenge Mahnerin gegenüber zu stehen, mit derselben innig sich vermälte und das Leben durchdrang, kamen auch neue Kunstformen auf und erhielt auch die individuelle Künstlerphantasie ihr volles Recht.

Neben der früher erwähnten inneren Verwandtschaft altitalienischer und byzantinischer Kunst bleibt aber noch die directe Einwirkung der letzteren zu erwähnen. Die langdauernde politische Verbindung italienischer Landschaften mit Ostrom vermittelte den Zusammenhang der Bildung, deren äußere Gestalt hier ungleich glänzender war, als im zerrissenen Italien. Die der Christenheit eigenthümliche Sehnsucht nach dem Morgenlande wie die rege Handelsverbindung waren weitere Factoren, die byzantinischen Werke nach Italien zu verpflanzen, der dort üblichen Kunstweise ein gewisses Ansehen zu sichern. Selbst vom technischen Standpunkte blieb Byzanz lange Zeit eine große Autorität.

Der Abt von Montecassino, Desiderius, berief im Jahre 1070 aus Constantinopel Mosaikarbeiter, weil es an einheimischen Künstlern in diesem Fache gebrach.

Nach dieser Feststellung der Grenzen und des Umfanges der byzantinischen Kunst kann mit größerer Sicherheit zu der Angabe ihrer Perioden geschritten werden. Die erste geht von Justinians Nachfolgern bis zur Schlichtung des Bilderstreites, beginnt für die Architektur etwas früher als für die anderen Künste und zeichnet sich durch das leise allmälige Verlassen des altchristlichen Styles und der antiken Tradition aus. Die zweite reicht bis an die Kreuzzüge und offenbart den localen byzantinischen Styl in seiner traurigen Ausbildung, gleichzeitig wirkend auf die Abtödtung des Fleisches und die Fesselung der äußerlichsten Sinnlichkeit. Das eine wird durch die harten, leblosen Gestalten, das andere durch den äußeren schweren Glanz der Farbe erreicht. Diese Zeiträume aber mit Denkmälern passend auszufüllen, hat ebenso große äußere als innere Schwierigkeiten. Von der byzantinischen Kunst auf ihrem unmittelbaren Schauplatze haben wir so gut wie keine Anschauungen. Vieles hat der Krieg, die Zeit vernichtet, die Zerstörungswuth der Türken vertilgt, das Erhaltene aber bis jetzt dem Auge des Forschers sich entzogen. Eine gründliche kunstgeschichtliche Aufnahme der ehemals byzantinischen Landschaften gehört zu den zukünftigen Aufgaben der Wissenschaft. Unsere Kenntniß beschränkt sich auf die byzantinischen Reste in Italien, eine im Werthe nur zweite und zweideutige Quelle. Dann aber tragen die byzantinischen Werke fast ohne Ausnahme einen starren Schulcharakter an sich, welcher von der Zeit wenig litt, und selbst nach Jahrhunderten sich noch ziemlich gleich blieb. Die byzantinischen Mönche copirten bekanntlich die älteren Typen, ahmten mit blinder Treue die traditionellen Gestalten nach, und verstanden es gleich den Chinesen, ihren Bildern den Stempel der Zeit zu rauben und dieselben, wie sie keine individuelle Hand verriethen, auch über jedes Alter zu erheben. Auf diese Art bleiben nur wenige Merkmale übrig, nach welchen man die Zeit eines byzantinischen Werkes enträthseln kann. Diese Schwierigkeiten sind allerdings bei der Architektur im geringeren Grade vorhanden; da aber gerade die Architektur vorzugsweise auf den oströmischen Boden beschränkt blieb — schon wegen ihres engen Zusammenhanges mit dem griechischen Cultus — so tritt das andere Hinderniß: die Unkenntniß des Terrains, in den Vordergrund.

Daß die Sophienkirche, Justinians großes Werk, das Vorbild für die griechischen Kirchen abgab, und mit derselben der eigentliche byzantinische Baustyl beginnt, wurde bereits früher erwähnt. Der

Kuppelbau war bereits in altchristlicher Zeit im Oriente beliebt, er erhielt in Ravenna seine weitere Ausbildung und kehrte als typische Form im sechsten Jahrhunderte nach Byzanz zurück. Das Vorbild blieb im Laufe der Zeiten aber nicht allein unübertroffen, sondern auch bei weitem der ausgedehnteste und reichste Bau im ganzen oströmischen Reiche. Die gesteigerte Barbarei und Verarmung der Provinzen beschränkte die Bauthätigkeit auf die Hauptstadt, hier aber hemmten die häufigen gewaltsamen Regentenwechsel, die zahllosen Unruhen eine stetige Entwicklung. Nur die Prachtliebe einzelner Fürsten unterbrach diesen Stillstand und beschenkte die Stadt mit glänzenden Werken. Bei den Palästen war es weniger die architektonische Schönheit und Größe, als der Reichthum des Materiales und der Einrichtung, welche die Geschichtschreiber sie hervorheben und bewundern ließ. Über die Kirchen, welche K. Basilius im neunten Jahrhunderte und seine makedonischen Nachfolger erneuerten und wiederherstellten, fehlen uns brauchbare Nachrichten.

Die viereckige Gestalt des Grundrisses wurde in der Regel, eben so wie die Anordnung der Emporen zur Aufnahme des weiblichen Theiles der Gemeinde, und die Anlage von Kuppeln beibehalten; nur wird die Ausdehnung der Kirchen geringer, es steigert sich die Höhe und die Zahl der Kuppeln, welche die Form einer Halbkugel mit nach außen verstärktem Unterbaue annehmen, und zu drei, fünf oder noch zahlreicher auftreten, die Giebel werden geschweift, die abschließenden Theile, der Kuppelform entsprechend, abgerundet, die tragenden Glieder schwerfällig als Pfeiler gebildet, der mittleren, meist polygonen Nische noch zwei kleinere zur Seite gesetzt.

Das bekannteste Beispeil späterer byzantinischer Architektur ist die Kirche der Mutter Gottes (Theotokos) zu Constantinopel. Eine doppelte Vorhalle eröffnet den Bau im Westen. Die äußere, welche die zweite auf drei Seiten einschließt, hat rechts und links vom vorspringenden Portale offene Rundbogenarcaden, worüber sich als zweites Stockwerk vier weite Halbkreisbogen, mit Fenstern ausgefüllt, erheben. Die Ecken wie der mittlere Portalbau werden durch Kuppeln bekrönt. Die Kuppelwölbung ruht auf einem achtseitigen mit acht Fenstern versehenen Unterbaue, an dessen Ecken Halbsäulen durch Bogen verbunden vortreten. Durch diese Anordnung erhält die Kuppel nach außen eine sehr flache Form, desto freier und belebter erscheint sie dagegen von innen. Die drei Schiffe der Kirche werden von einem Quadrate umschrieben und durch vier starke Säulen, die Träger der mittleren Hauptkuppel, getrennt. Das Sanctuarium scheidet sich hier

noch nicht, wie es später Regel wurde, durch eine Wand, sondern blos durch Pilaster vom Schiffe und endet in eine nach außen polygone, nach innen halbrunde, durch drei hohe Fenster erleuchtete Apsis. Die beiden Nebenapsiden werden in der äußeren Architektur durch bloße Mauereinschnitte angedeutet. Wechselnde Lagen von Ziegel- und Haustein, Zickzackornamente, in Thon gebrannte Rauten beleben den Bau. An die Kirche Theotokos lehnen sich spätere mittelalterliche Bauten, namentlich in Venedig, in ähnlicher Weise an, wie ältere Werke an der Sophienkirche ihr Vorbild fanden.

Die selbständigen Ablagerungen des byzantinischen Baustyles im Oriente — die slavisch-byzantinische Kunst wird an einem besonderen Orte besprochen werden – können hier, um nicht den historischen Faden zu verlieren, nur kurz erwähnt werden. Sie haben übrigens noch in der letzten Zeit bei Schnaase, auf Grundlage französischer und englischer Reiseberichte, eine ausführliche Beschreibung gefunden. Es ist hier vorzugsweise die georgische und armenische Baukunst gemeint, welche, nachdem sie anfangs byzantinische Vorbilder (aus der zweiten Periode) ziemlich treu festhält, etwa um das eilfte Jahrhundert eine größere Schönheit erringt. Die rechteckige Form des Grundrisses, die Anordnung einer konisch ausgezogenen Kuppel über dem Hauptraume, die Verbauung des Inneren durch vorgerückte Mauermassen, die Anwendung mannigfacher Bogenformen, neben dem Rundbogen auch des hufeisenförmigen und in eine Spitze auslaufenden, unbedeutende Ornamente mögen die Ähnlichkeiten und Abweichungen vom byzantinischen Style versinnlichen, die Kirchen von Pitzounda am schwarzen Meere, jene zu Vagharschabad und Ani den älteren und neueren Styl vertreten.

Die byzantinische Malerei erkennen wir aus zahlreichen mit Miniaturen geschmückten Handschriften, aus leider undatirten Tafelbildern und theilweise wenigstens aus den italienischen Musivwerken des siebenten und der folgenden Jahrhunderte. Die Miniaturen würden uns das beste Bild der byzantinischen Kunstgeschichte liefern, wären sie nicht vielfach nur als Beiwerk behandelt, und wüßten wir, daß sich stets nur tüchtige Hände mit diesem Kunstzweige beschäftigten. Aus der Übersicht der vaticanischen und Pariser Miniaturen, namentlich der Predigten des Gregor von Nazianz aus dem IX., eines Psalters aus dem X., eines Menologiums, die Schicksale der Glaubenshelden verherrlichend, aus dem XI. (?), der Fastpredigten an Marientagen u. A. aus dem XII. Jahrhunderte ergeben sich folgende Resultate: Antike Anschauungsweise, Personificationen im Geiste der Alten, theilweise auch die Technik erhalten sich bis in das zehnte Jahrhundert. Helle gebrochene Farben,

eine ziemliche Körperfülle, die Gesichter wohlgebildet mit breitem Nasenrücken und feinem Ovale kommen häufig vor, namentlich bei jenen Darstellungen, für welche die altchristliche Zeit Vorbilder lieferte. Selbst bei neuen Erfindungen aber zeigt sich noch nicht die asketische Richtung, welche besonders byzantinische Tafelbilder an sich tragen. Die allmälige Änderung, welche die Darstellung des Kreuzestodes erlitt, wurde bereits erwähnt. Im eilften Jahrhunderte finden wir die Schäden der byzantinischen Kunst vollständig ausgebildet, und besonders bei der Darstellung der Martyrien auffallend. Kleine, mürrisch blickende alternde Köpfe, magere Formen, ungelenke und unbewegte Stellungen, in die Länge gezogene Verhältnisse, mißverstandene Gewandmotive, Vorliebe für barbarischen Schmuck, grelle Farben, überreiche Anwendung der Goldfarbe auch zur Schraffirung, ein ziegelrother Fleischton an der Stelle des früher üblichen gelbrothen sind die wichtigsten Merkmale dieser kränkelnden byzantinischen Kunst. Die antike Tradition hat sich höchstens in einigen landläufigen Personificationen erhalten, sonst weder in der Composition noch in der Technik bewahrt. Die erstere konnte schon der Stoffe wegen, die sich meist mit gräuelhafter körperlicher Pein beschäftigen, keinen antiken Geist an sich tragen, die in den Gegenständen gelehrte Abtödtung des Fleisches mußte aber nothwendig auch auf die Formen Einfluß üben. Die Solidität des Machwerkes hält am längsten vor und verliert sich erst im späten Mittelalter, wo an die Stelle breiter Behandlung und ächt malerischer Technik eine flüchtig illuminirte Umrißzeichnung tritt.

Die byzantinischen Tafelbilder müßten die Spuren eines bestimmten Datums an sich tragen, um kunstgeschichtlich verwerthet werden zu können. Sie dienen gegenwärtig nur dazu, gewisse allgemeine Merkmale der byzantinischen Malerei, den Gebrauch des Goldgrundes und der Goldlichter, das Durchgehen eines dunkeln gelblichen Grundtones und die Kenntniß eines dauerhaften Bindemittels deutlicher zu beweisen und zu zeigen, daß es dennoch einen Ideenkreis gab, in welchem sich der byzantinische Formensinn mit großem Glücke und theilweiser Vollendung bewegte. Die Darstellung des Einsiedlerlebens, wofür die Wirklichkeit zahlreiche Motive lieferte, überragt, wie der Tod des heil. Ephrem aus dem XI. Jahrhunderte (in der vaticanischen Bibliothek) bekräftigt, alle übrigen Scenen an Ausdruck und Wahrheit. Auch Ceremonienbilder, Huldigungen, Synoden, bei welchen der Gegenstand eine strenge Würde, eine vollkommene Ruhe verlangt, zeichnen sich vor bewegten Darstellungen vortheilhaft aus.

Musivische Bilder in byzantinischer Weise lassen sich in römischen

Kirchen vom VII. bis zum X. Jahrhunderte zahlreich verfolgen. Sie unterscheiden sich von den älteren weniger durch neue Gegenstände, eine veränderte Composition und Anordnung, als durch die Geistlosigkeit der Darstellung und die Roheit der Arbeit. Besonders deutlich zeigt sich der Verfall der Kunst in solchen Werken, wo die Composition aus dem altchristlichen Zeitalter noch herrührt und mit der barbarischen Technik der Gegenwart ausgeführt wird. Zu den interessantesten Denkmälern des IX. Jahrhundertes gehörte das erst im vorigen Jahrhunderte vernichtete Mosaik im Triclinium des Laterans geschichtlichen Inhaltes: die Vertheilung der irdischen Macht zwischen Papst und Kaiser, die Belehnung derselben mit Fahne und Stola darstellend, mit Spuren porträtartiger Behandlung. Für die spätere Zeit geben die Mosaiken in der Markuskirche zu Venedig: Christus mit den Aposteln in der mittleren, die Ausgießung des heil. Geistes in Gegenwart der Vertreter aller Nationen in der westlichen Kuppel, das beste Beispiel ab. Die Übertragung der byzantinischen Architektur gelang aber hier besser als die Verpflanzung der Malerei, an welcher nur der goldige Schimmer und das fleißige Handwerk Lob verdienen.

Eine ausgebildete Sculptur gab es bekanntlich in Byzanz nicht. Wurde auch plastisches Material gebraucht, so unterschied sich doch die Behandlung nicht von der in der Malerei üblichen, und auch im technischen Theile wurde das malerische Princip, die Umrißzeichnung festgehalten, z. B. bei den Hauptthüren in S. Paul bei Rom aus dem XI. Jahrhunderte. Der Holzkern wurde mit Bronzeplatten belegt, diese in Felder getheilt, die Contouren eingegraben und mit Silberdraht ausgelegt. Die Gegenstände sind theils der Lebensgeschichte des Heilandes entlehnt, theils Legenden entnommen, und bei der flachen Arbeit von Gemälden in der Darstellung wenig verschieden. Ähnlich sind die Thüren zu Salerno, Amalfi und an S. Marco zu Venedig. War die selbständige Plastik in Byzanz schlecht vertreten, so war eine desto größere Kunstfertigkeit in der Anfertigung von Prachtgeräthen, in Emailarbeiten, Gold- und Seidestickereien vorhanden. Beispiele der letzteren haben sich noch zahlreich, z. B. zu Aachen, in Rom (die Dalmatica Karls d. G.), Bamberg erhalten und zeigen wieder die Mängel und Vorzüge der byzantinischen Kunst: Leblosigkeit der Gestalten und Zierlichkeit der Arbeit, schlechte Zeichnung und sinniges reiches Ornament in seltsamer Weise verbunden.

Das Schicksal der byzantinischen Kunst war an jenes des byzantinischen Reiches geknüpft; sie ging in der eigenen Heimat in Barbarei unter und wich im Abendlande selbständigen nationalen Regungen. Doch

war sie es, welche die gänzliche Unterbrechung der Kunstthätigkeit hinderte, und die äußere Geschicklichkeit, wie die idealen Typen rettete. Dieß ist ihr Hauptverdienst, die Vertretung der kirchlich-archaistischen Kunst ihre allgemein geschichtliche Bedeutung.

Fünfundzwanzigster Brief.

Die Kunst des Islams. Wiederbelebung des Orientes. Die Sassaniden in Persien. Mohamed. Die ästhetische Weltanschauung des Islam. Die Bauten in Syrien und Ägypten. Der Spitzbogen. Der maurische Styl in Spanien. Sicilianische und orientalische Bauten.

Die Bewegung und Gährung, welche in spätrömischer Zeit die abendländische Menschheit erfaßte, blieb nicht an den Pforten des Orientes stehen, sie riß auch diesen wieder nach langer Unthätigkeit in den Wirbel der Geschichte und verlieh ihm ein neues Leben. Ehe der Orient aber sein Mittelalter betrat, und die Grundsätze, welchen das Abendland während der gleichnamigen Zeit nachlebte, für seine Bedürfnisse und nach seiner Weise sich zurechtlegte und entwickelte, wurde der Versuch angestellt, durch die Wiederherstellung der altheimischen, längst zertrümmerten Ordnung der Dinge neue Kraft zu gewinnen. Diese Restauration des altorientalischen Wesens knüpft sich an die Sassanidendynastie in Persien, welche im dritten Jahrhunderte n. Ch. die parthischen Eindringlinge besiegte, die Arsaciden vom Throne verjagte, als Nachfolger der Achämeniden sich erklärte und Zoroasters Gesetz, den altpersischen Feuerdienst wieder einführte. Noch leben im Andenken des Volkes die glanzvollen Herrscher, welche den Ruhm des alten Reiches erneuerten und ebenso tapfer im Kriege gegen die römischen Kaiser, als eifrig in der Beförderung poetischer Bildung sich erwiesen, und die Liebe, welche sie dem altheimischen Sagenkreise zuwendeten, hat bei den Nachkommen sie selbst zum Gegenstande genommen, und die Ideale des Ruhmes, der weisen Gerechtigkeit, der treuen Liebe in ihnen gefunden. Die Sassaniden weckten mit dem alten Gottesdienste und Thatendurste und der alten Weltanschauung auch die Lust, die Ereignisse in Denkmälern zu verewigen, die historische Kunst aus dem Grabe. Wie uns aus den Trümmern von Ninive und Persepolis die Chronik der assyrischen und persischen Vorzeit entgegentrat, so leuchtet uns auch von den geglätteten

und mit Schrift und Bildwerk bedeckten Felswänden von Naksch-i-Rustám und Naksch-i-Rejib in der Nähe von Persepolis die Geschichte der Sassaniden entgegen. Aber es war nur eine kurze Nachblüthe der persischen Bildung; weder erreichten die Sassaniden die Macht ihrer Vorfahren, noch ihr Reich die gleiche Dauer. Die Einwirkungen Griechenlands ließen sich nicht wegwischen, die Folgen der stetigen Berührung mit Rom nicht vertilgen. Die Sassanidendenkmäler sind nicht so zahlreich, nicht so selbständig und nicht so vollendet, als die Überreste aus der Vorzeit, allerdings auch unsere Kunde nicht so vollkommen. Die Sassanidensculptur ist von der alten Kunstweise weniger entfernt als die Architektur, auf welche die römische Baukunst, die Kenntniß, Bogen zu formen und zu wölben, Einfluß nahm, doch steht auch jene in Bezug auf Technik und großartigen Ernst der Auffassung hinter ihr zurück und mahnt in Einzelheiten an die Weise römischer Künstler.

Naksch-i-Rustám, derselbe Felsen, dessen obere Räume die Gräber alter Könige enthalten und bereits S. 134 beschrieben wurden, ist an der unteren Fläche zu sechs riesigen Basreliefs, jetzt theilweise von Schutt und Erde bedeckt, ausgearbeitet. Ihr Inhalt ist die Übergabe eines Diadems von Seite des Königs an die Königin, Lanzenkämpfe, der Triumph Schapurs über Kaiser Valerian; im fünften lehrt uns die eingegrabene Inschrift Ardeschir als Hauptperson erkennen, entweder wie ihm Ormuzd das Diadem der Vorfahren übergibt — eine allegorische Verherrlichung des wiederhergestellten Perserreiches, oder wie Ardeschir nach vierzehnjähriger glorreicher Regierung die Krone an seinen Sohn Schapur abtritt. Am Boden liegende, vom Rossehuf berührte Männer, davon der Eine das Haupt mit Schlangen umwunden hat, bezeichnen den siegreichen Charakter der Könige. Das sechste Basrelief enthält einen König in einer Nische, umgeben von seinem Gefolge, wie es scheint, im Begriffe eine Ansprache zu halten In der Nähe von dieser natürlichen Bildtafel befinden sich zwei aus dem lebendigen Felsen ausgehauene Feueraltäre, in der Form gestutzter Pyramiden, jede Seite zu einer Nische ausgehöhlt, im Bogen geschlossen, die Ecken von plumpen Säulen eingefaßt, das Ganze mit einem Architrav gekrönt. Die Übereinstimmung mit Münzen läßt die Bauzeit unter den Sassaniden nicht verkennen. Ähnlich in Form den oben beschriebenen sind die benachbarten Felssculpturen von Naksch-i-Rejib und Rhey oder Rhages, wo ein unvollendetes, rohes Basrelief eine Felswand von 16 Fuß Höhe und 12 Fuß Breite einnimmt. Auch unter den ausgedehnten Ruinen von Schapur in der Nähe von Kazerun westlich von Persepolis,

deren Gründung auf den gleichnamigen Herrscher zurückgeführt wird, wurden reiche in den Felsen eingegrabene Reliefs, die Siege der Perser über Valerian vorstellend, und Reste von Bauwerken entdeckt, deren Technik und Formen der griechischen und römischen Architektur, z. B. dem griechischen Theater sehr nahe kommen.

Dichtgedrängt reihen sich im südlichen Theile von Farsistan Denkmal an Denkmal, Werke der Achämeniden und Sassaniden reichen sich eben so unmittelbar die Hand, als es die Sitten und Anschauungen beider Perioden thun. Doch ist auch der nördliche Theil des Landes nicht leer von Monumenten. Am Felsen Takt-i-Bostan, in der Nähe von Kermanschab, gewahren wir die ausgedehntesten Reste der Sassanidenkunst, wir gewahren aber auch hier an der reizenden, wie die Sage erzählt, der Liebe geweihten und von der Liebe umgewandelten Landschaft mit ihrem krystallenen Schirinflusse, nach dem Namen der Schönsten der Schönen getauft, und dem reichen Wechsel von Mildem und Wildem, Höhen und Thälern den rechten Schauplatz für das romantische Leben des Khosru Purviz. Außer der mitten im Flusse aufgerichteten kolossalen Statue, von den Anwohnern als das Bild der Königsgeliebten Schirin verehrt und mit Votivgeschenken behängt, sind es besonders zwei hohe und tiefe in den Felsen gehauene Bogen, den römischen Triumphbogen verwandt, welche die Augen der Reisenden auf sich zogen; Blätterornamente in griechischer Form, Viktorien in den Bogenwinkeln, die auch in Schapur vorkommen, von occidentalem Ursprunge zeugen, aber auch an die altpersischen Fervers mahnen, dann aber zur Seite des Bogens zahlreiche Jagdscenen, im Inneren Reiterfiguren u. s. w. in Relief füllen die Wände.

In der Composition unterscheiden sich diese plastischen Werke wenig von den älteren, nur in dem jetzt freier und fliegend gebildeten Haare, in den Schnurrbärten der Könige, in Einzelheiten der Kleider und Waffen zeigen sich Neuerungen, in der schlechteren Technik der gesunkene Kunstsinn. Dennoch hätte vielleicht die Kunst der Sassanidenperiode eine reichere Entwicklung gefunden und sich dauernd lebendig erhalten; aber — „in der Nacht von Mahomeds Geburt verlosch das ewige Feuer, und der Palast der Könige zu Madain (Ktesiphon) sank in Trümmer.“ Was die Sage vorahnte, erhielt bald die traurigste Verwirklichung. Das persische Reich fiel unter den Streichen Omars, der Islam erhob auch hier das Haupt, und nur in den milderen Zügen des persischen Mohamedanismus, in der reich blühenden Poesie der folgenden Jahrhunderte, in dem bilderfreundlichen Sinne der Anwohner bleiben noch die Nachwirkungen der altpersischen Bildung erkenntlich.

Die Auffrischung des orientalischen Lebens, welche die Sassaniden vergeblich erstrebten, gelang erst Mohameds Lehre.

Humboldt's bekanntes Wort: die Völker tragen die Livreé der Landschaft, welche sie bewohnen, erklärt zwar nicht alle geschichtlichen Ereignisse, doch bleibt auch für den arabischen Ursprung des Islam der geographische Grund der wichtigste. Es ist nicht zufällig, daß die Quellen des neuen Glaubens im Occidente und Oriente so nahe an einander liegen, es war nicht Willkür, welche Mohamed im Beginne seiner Thätigkeit zur Annäherung an das Judenthum bewog. Zwischen Palästina und Arabien herrscht ein nationaler Zusammenhang; die von beiden Stämmen bewohnten Landschaften haben viel Gemeinsames, gleichzeitig aber auch des Verschiedenartigen genug, um die Gegensätze in der Mission der Juden und Araber zu begreifen. Während Palästina dem Mittelmeere zugekehrt ist, und dadurch mit dem Abendlande in Verbindung gebracht, hat die arabische Halbinsel, bereits in ihrer unmittelbaren Gestalt an Afrika erinnernd, nur mit diesem und dem eigentlichen Oriente zahlreiche Berührungspunkte. Ringsum von Culturländern umgeben, zwischen welchen sie den Handel vermittelten, aber durch die die insulare Lage und den Wüstencharakter des Landes von keinem Eroberer heimgesucht, blieb den Arabern die alte heimische Sitte und Ordnung unversehrt, die selbständige religiöse Entwicklung bei gänzlicher politischer Abgeschlossenheit unverkümmert.

Und es war die religiöse Regsamkeit, die Lebendigkeit der Phantasie im höchsten Grade vorhanden. Ohne den Fuß auf das unsichere Meer zu setzen — die gesetzlich verbotene Schifffahrt würde niemals das Lebenselement der Araber — sah doch der Caravanenführer gleich dem Schiffer auf dem Ocean nur die unendliche Wölbung des Himmels über sich, und statt der belebten und in bunter Mannigfaltigkeit wechselnden Landschaft das einförmige Sandmeer ringsum; ohne Ruder und Segel zu kennen, besaß er doch in seinem Kameel ein sicheres Schiff, und selbst die wogenden Wellen der See fand er in den vom Spiele des Windes bewegten, jetzt zu Bergen aufgethürmten, jetzt zu Thälern vertieften Sandwellen wieder. Es theilte der Araber die Thatkraft und Selbständigkeit, die dem Seemann ziemt, mit dem sinnenden und zurückgezogenen Geiste, mit der innigen Anschauung, welche der einsame Wanderer sich erwirbt. Und wenn er „am tiefblauen Tropenhimmel in immer heiteren Nächten den hellstrahlenden Sirius und den funkelnden Kanopus, die phosphorescirenden Wolken des Magellan und das mitternächtliche Gestirn des Bären" erblickte, die reiche Sternenwelt beider Hemisphären an seinem Auge vorüberwandeln sah, sichere Führer auf seinen Wan-

derungen, mußte er da nicht zu tiefer Religiosität entflammt werden, wie in seiner Phantasie einen wilden und willkürlichen Flug nehmen, wenn ihm die Fee Morgana seine Zelte und Heerden, und seine Palmen und wohlbekannten Oasen frei in der Luft schwebend zauberte? Man sieht, für den Formensinn bot die Landschaft keine Anregungen: die menschliche Gestalt war ein zu enges Gefäß für die Ideen, welche die Phantasie des Anwohners durchkreuzten, diese viel zu weitschweifend, gegenstandslos, um die Grenzen des Plastischen innezuhalten. Desto ausgebildeter war der Wundersinn, desto heimischer das Märchenelement, welches ja gleichfalls die festen epischen Gestalten zu einer Art von Fata Morgana verzaubert, desto mächtiger die Vorliebe, mit bloßen Formen zu spielen, Linien in das Unendliche zu verschlingen, bis das Auge berauscht alles Maß verliert und der Geist in einem allgemeinen Lustgefühle sich betäubt. Der Islam ist keineswegs ausschließlich aus landschaftlichen Anregungen hervorgegangen, er wäre sonst die ursprüngliche und Localreligion der Araber geworden. Wohl erklärt aber die Natur des arabischen Landes die Begeisterung, mit welcher das Volk an die Erfüllung seiner religiösen Mission ging, und macht gewisse Eigenthümlichkeiten, welche in allen Zweigen der arabischen Kunst walten, begreiflich. Durch den Handel und die Verbindung mit den verschiedenartigsten Völkern einer reichen Bildung zugänglich, lag doch wieder in der Art und Weise, wie der Handel getrieben wurde, ferner in der geringen Entwicklung des politischen Lebens — und darauf hatten ohne Zweifel die durch Wüstenräume getrennten, wenig ausgedehnten Ansiedlungsplätze, die wie die „Flecken eines Pantherfelles" über die gelbe Sandfläche zerstreuten Oasen den größten Einfluß — ein starkes Gegengewicht gegen die materielle Tendenz, welche sonst bei Handelsvölkern vorzuherrschen pflegt. Arabien, ein Knotenpunkt des Welthandels, dessen Hauptort von den Caravanen aller Weltgegenden berührt wurde, blieb der Geisterbewegung im Beginne unserer Zeitrechnung nicht fremd. Es konnte sich um so weniger von dem Antheile an derselben lossagen, als sie zunächst den Orient betraf und von benachbarten Landschaften, von verwandten Stämmen ausging. Die neuen Grundsätze, welche die Welt erorberten, das Gefühl einer Urschuld in der Natur, der Glaube an die einheitliche Leitung der Welt, der Werth menschlicher Handlungen, die erhöhte Stellung des Persönlichen, verbreiteten sich auch in Arabien, nahmen aber hier eine besondere, orientalische Färbung an, und wurden der östlichen Anschauung gemäß verändert. Der Einfluß des Judenthumes und der griechischen Kirche auf Mohameds Lehre ist unläugbar, wurde übrigens von den Moslems selbst nie bestritten. Auch im eigent-

lichen Oriente hatte die Naturverehrung, die Anschauung des Göttlichen in einzelnen Dingen sich überlebt und wich nun einer strenge geistigen Fassung des Religiösen. Während aber im Abendlande der Mensch als das würdige Gefäß des Geistes anerkannt, und das Wesen und die Thaten des letzteren in menschliche Formen gekleidet wurden, setzten sich in der orientalischen Anschauung zwei Extremen fest: die glühendste Sinnlichkeit und die gestalt- und formlose Geistigkeit.

An die Stelle des lebendigen dreieinigen Gottes tritt der Glaube an einen unsichtbaren Gott, ein von aller Anschaulichkeit entfernter Monotheismus; die Vermittlung und Versöhnung durch Christi Leiden fällt ganz fort; der Wille wird zwar nicht durch das Gesetz, wohl aber durch die Sitte für unfrei erklärt, der Lehre von der Vorherbestimmung gehuldigt, die Unsterblichkeit mit sinnlicher Farbenpracht geschildert, der Cultus durch Gebet und ängstliches Ceremonienwesen ausgefüllt. In welcher Weise der Islam Staat und Kirche verknüpfte, und seinen Bekennern den höchsten Fanatismus einimpfte, wie der Koran gleichzeitig die religiöse Richtschnur, das politische Gesetz und das poetische Ideal in sich vereinigte, dieß zu erörtern, bleibt der allgemeinen culturgeschichtlichen Betrachtung überlassen. Die nächste Folge des oben angedeuteten Charakters der neuen Lebensanschauung auf dem Gebiete der Kunst war die Beschränkung der poetischen Thätigkeit auf die Lyrik und eine künstliche Verfeinerung der äußeren dichterischen Formen. Das Epos, welches bei mohamedanischen Völkern vorkommt, wurzelt in anderen Elementen als im Islam. Die Geschichte der neupersischen Poesie mag als der sicherste Beweis davon nachgelesen werden. Die hier volksthümlichsten Formen der Poesie aber, das Märchen und die Fabel, zeigen eben das Gegentheil des plastischen Sinnes, die Neigung zur Verflüchtigung aller festen Formen, zur Auflösung alles Maßes, wie aller übersichtlichen Verhältnisse. Dieß, sowie der gänzliche Mangel dramatischer Poesie lassen über das Schicksal der bildenden Künste auf mohamedanischem Gebiete keinen Zweifel übrig.

Der Islam, indem er die orientalische Naturanschauung im Grunde beibehielt, die unbedingte Formlosigkeit und Unsichtbarkeit für das höchste Wesen in Anspruch nahm, in der Lehre und in keiner persönlichen That das Heil und die Rettung fand, stellte sich mit den früher betrachteten orientalischen Culturperioden auf dieselbe Ebene: er rückte die Architektur mit Ausschluß der übrigen bildenden Künste in den Vordergrund. Er that dieß mit größerer Folgerechtigkeit, als dieß früher im Oriente geschah, wo auch die Plastik, aber vom architektonischen Standpunkte betrieben wurde: es schloß die Bilder vollständig aus. Das Verbot Mohameds war nicht

die Ursache der Ausschließung; sondern jenes die Folge des plastischen Unvermögens. Hätte das letztere nicht bestanden, so wäre das Bild auch in der Lehre des Propheten zu größerer Ehre gekommen, und das Schicksal der Bilderverächter hier dasselbe, wie im oströmischen Reiche gewesen. Weil aber schon ursprünglich im Oriente die individuelle Gestalt, die persönliche That wenig galt, der Mensch in der äußeren Natur sich verlor und im Menschen die flüchtige Empfindung, das träumerische Gefühl, die willkürliche Einbildungskraft die Herrschaft errangen, weil die Phantasie hier maßlos ausschritt und durch Grenzenlosigkeit sich auszeichnete, gleichwie die natürliche Umgebung bald durch üppigen Reichthum betäubt, bald durch eine unendliche Einförmigkeit das Auge schwindeln macht, so konnte auch in der neuen Lehre das Bild keine Bedeutung erringen. Die Bilderverfertigung galt als Götzendienst und Seelenraub. Die bekannte Liebe der Orientalen zur Natur widerspricht keineswegs dem plastischen Unvermögen derselben, da sie selten bei einzelnen Gestalten verweilt und gerade, wie unzählige Beispiele aus der arabischen Poesie beweisen, Formen und Linien wenig in Betracht zieht.

Liegt schon in der Herrschaft der Architektur keine geringe Übereinstimmung mit der älteren orientalischen Kunstbildung, so trifft dieselbe auch in dem „landschaftlichen" Charakter der mohamedanischen Baukunst zu. Sie begnügt sich nicht wie die abendländische Kunst mit der idealen Ausschmückung des geschlossenen Hauses, sie zieht, wie die Beschreibung der einzelnen Bauten zeigen wird, auch offene Räume, Höfe, Gartenanlagen mit in das Bereich der Kunst, und umschließt weite, mannigfache Flächen. Wodurch sich aber die mohamedanische Architektur von den älteren orientalischen Kunstweisen unterscheidet, dieß ist ihre vermittelnde Stellung zur vorhandenen Bautradition, ihre Leichtigkeit, sich den bestehenden architektonischen Formen anzuschmiegen und diese für ihre Bauzwecke zu verwerthen, ihre reiche Gliederung in selbstständige syrische, ägyptische, indische, spanische Bauweisen.

Diese Stellung der mohamedanischen Kunst kann nicht auffallen. Die gleiche Gefügigkeit zeigt in seinem Kreise der Islam als Religion, welcher bekanntlich auch nicht naturwüchsig erstand, mit keinem einzelnen Volksthume unmittelbar zusammenfällt, sondern auf eine gewisse Allgemeinheit Anspruch macht und über die mannigfachsten Nationalitäten herrscht. Auch der Verfall der politischen Einheit, die Gründung zahlreicher selbständiger Staaten drückt ein analoges Verhältniß aus.

Mit wunderbarer Schnelligkeit verbreitete sich die Lehre Mohameds und mit ihr die Herrschaft seiner Nachfolger, der Khalifen. Schon

zwölf Jahre nach seinem Tode (632) waren die Grenzen des Khalifenreiches einer Weltmacht würdig und erstreckten sich von Tripolis in Afrika bis in die Nähe von Indien und vom indischen Ocean bis an den Kaukasus. Damaskus, Jerusalem, Madain, Alexandria fielen in den Besitz der Moslems, zu welchen altberühmten Städten bald die neugegründeten Kufa, Bassora, Bagdad, Cairo kamen. Unaufhaltsam drängen die Heerführer nach Osten und Westen vor, und während sie dort im Laufe weniger Jahrhunderte das träumerische Hinduvolk aufrütteln, neue glänzende Reiche stiften, alte friedliche Herrschaften stürzen, finden sie hier erst am atlantischen Ocean und an den Pyrenäen feste Grenzen. Unmöglich konnte in einem so weiten Umkreise einerlei Bildung herrschen und die gleiche Kunstweise walten, unmöglich konnte in Spanien und Afrika, wo die Eroberer auf reiche antike Traditionen stießen, mit älteren Bewohnern, germanischen Stämmen sich mischten, die Phantasie in gleicher Art sich äußern wie in Persien und Indien, welche die Spuren altheimischer Cultur unverletzbar aufgeprägt haben, und schon wegen der viel schrofferen landschaftlichen Einflüsse allem Fremdartigen abwehren. Auch das Streben nach allgemeiner Herrschaft des Islam machte gegen nationale Eigenthümlichkeiten duldsam, und ließ diese, soweit sie dem Gesetze nicht widersprachen, ruhig gewähren. Die vollkommene Ausschließlichkeit hätte jenes Streben rasch vereitelt. Wir gewahren daher auch in der mohamedanischen Architektur des Westens und Ostens erhebliche Gegensätze, und müssen für ihre mannigfachen Formen eben so verschiedene Wurzeln annehmen. — Die schlechthin giltigen Grundzüge einer jeden Moschee festzustellen und aus dem Geiste des mohamedanischen Cultus die architektonischen Formen zu erklären, ist wenigstens zur Zeit noch unthunlich, wenn es gleich klar erscheint, daß die verschiedenen Theile des Gottesdienstes: das Gebet, die Orientirung bei demselben, die Waschungen u. s. w. das allgemeine Vorkommen gewisser Bautheile erforderten. Es fehlt aber, wie wir sehen werden, bei der Anlage derselben das Gleichmaß und ein anschauliches Grundgesetz.

Die Moschee zu Mekka besitzt baugeschichtlich keineswegs den Ruhm, welcher ihr in der kirchlichen Tradition zu Theil wird. Auch wenn die von ihr gegebenen Beschreibungen weniger wunderbar klängen, bliebe doch von dem wesentlich modernen, oft restaurirten Baue nichts zu berichten. In keinem Falle hat sich zu Mekka der Typus für die mohamedanische Architektur zuerst entwickelt. Aber auch die ältesten Moscheen in Syrien und Ägypten zeigen keine durchgreifende Verwandtschaft unter einander und lassen das Dasein einer selbständigen Bauidee in Zweifel.

Jene zu Jerusalem, an der Stelle des salamonischen Tempels von Omar 637 errichtet, ist ein Rundgebäude, welches nach Außen als ein Achteck vortritt, und über dem mittleren Heiligthume allein eine (später ausgebaute) Kuppel zeigt. Der übrige Raum ist mit einem flachen Dache bedeckt. Zwei Säulenkreise — von 24 und 16 Säulen und Pfeilern — umgeben das Innere und trennen dasselbe in drei Abtheilungen. Das Vorbild altchristlicher Werke und speciell der heiligen Grabkirche ist unverkennbar. Auch die große Moschee zu Damaskus ist wenigstens theilweise altchristlichen Motiven nicht fremd. An den mit Umgängen versehenen Hofraum schließt sich die dreischiffige Gebethalle, angeblich eine altchristliche Basilica, vom Khalifen Walid (705) dem Mitgebrauche der Christen (sie war früher eine sogenannte Simultankirche) entzogen und in der Mitte mit einer vielbewunderten, „adlermäßig" geschwungenen Kuppel versehen. Hier sollen auch die ersten Minarets, schlanke, fast obeliskenartige Thürme zur Ausrufung der Gebetstunden, sich erhoben haben.

Zwar nicht reicher, aber zugänglicher und durch sichere geschichtliche Daten werthvoller als die arabische Architektur in Syrien, ist jene in Ägypten und besonders in dem neubegründeten Cairo oder Musz, welches für die dritte Culturperiode Ägyptens eine ähnliche Wichtigkeit erlangt, wie Memphis oder Theben für die erste und Alexandrien für die zweite Periode. Die älteste Moschee, vom Eroberer Ägyptens, dem Khalifen Amru im siebenten Jahrhunderte gegründet, bietet wegen ihrer späteren Erneuerung keinen rechten Maßstab für den Zustand der älteren arabischen Architektur; desto wichtiger ist die wohlerhaltene Moschee des Ebn Tulun auf dem heil. Hügel Yectar, nach einer kufischen Inschrift im J. 876 geweiht. Ein schlanker Minaret, nicht an einer Ecke des Gebäudes wie gewöhnlich angebracht, sondern die Mittellinie der Anlage einhaltend, steigt auf vierseitigem Unterbau in mehreren Absätzen cylindrisch empor. Der Sage nach gab ein spiralförmig gerolltes Papierblättchen in den Händen des Gründers das Baumotiv ab. Den Hauptkörper der Moschee bildet der vierseitige Hofraum, auf allen Seiten von einem Porticus umgeben. Dieser hat nicht überall die gleiche Tiefe; auf drei Seiten sind doppelte, auf der vierten südlichen aber fünffache Bogengänge angebracht, und hier auf diese Weise ein kirchenartiger Raum zur Abhaltung des Gottesdienstes und zur Aufbewahrung der Heiligthümer gewonnen. Die Hallen öffnen sich gegen den Hof durch Spitzbogen, welche flach gelaibt, auf massiven, durch Ecksäulen gegliederten Pfeilern ruhen. Die Kapitäler der Ecksäulen erinnern in ihrer Form an altägyptische, ohne daß wir aber zu einer realen Ableitung

der ersteren aus den letzteren berechtigt wären. Sowohl die innere Bogenseite wie das Bogenband sind mit Arabesken verziert, zwischen je zwei Bogen ein spitzbogiges Fenster, gleichfalls auf Halbsäulen ruhend, angebracht, und schließlich zunächst der holzbelegten Decke der Mauer entlang ein doppelter Fries gezogen. Der untere wird durch einfache Kreis- und Spirallinien, der obere durch eine fortlaufende kufische, d. h. in den älteren, mehr geradlinigen Charakteren ausgeführte Inschrift ausgefüllt. Die Mauer krönt ein seltsam gezacktes und durchbrochenes Zinnenwerk. Im Verhältnisse zu der Ausdehnung des Hofes, in dessen Mitte sich ein Kuppelhaus für die Abwaschungen frei erhebt, erscheint die Gebethalle wenig bedeutend. Im Hintergrunde derselben, gleichsam ein verkümmerter Chor der christlichen Kirche, steigt ebenfalls ein Kuppelbau empor, das Sanctuarium der Moschee, dessen Einrichtung bei der Beschreibung der Moschee zu Cordova näher beleuchtet werden soll. Hier sei nur erwähnt, daß in der Regel ein besonders reich verzierter Theil der Halle die Richtung nach Mekka (Kiblah), wohin der Gläubige beim Gebete das Antlitz wenden muß, anzeigt, und dieser Mihrab eine erhöhte Kanzel oder Mimbar zum Ablesen der Gebete zur Seite und vor sich eine auf Säulen ruhende Tribune hat, von welcher der Imam Tatib die Gebetstunde abruft. Mit Ausnahme der Nachbildungen der Sophienkirche ist gewöhnlich dieser abschließende Theil der Moschee, in seiner Bedeutung dem christlichen Sanctuarium entsprechend, mit einer Kuppel gekrönt. Lieferte die Moschee Ebn Tulun's ein lebendiges Bild der älteren einfacheren Bauweise, so zeigt die berühmte Moschee Hassans aus dem XIV. Jahrhunderte (D. d. K. C. VI. 9. 10) ihre spätere Ausbildung. Der offene Hofraum ist nicht mehr der herrschende Theil der Anlage, sondern das bloße Verbindungsglied zwischen den Sälen, welche die vier Seiten des Hofes einnehmen, nicht durch Arcaden, sondern durch spitzbogige Thore gegen denselben sich öffnen und dem Baue die Form eines Kreuzes verleihen. Der eine Saal, wie die übrigen mit einem spitzbogigen Tonnengewölbe bedeckt, hat im Hintergrunde eine Nische, die nach Mekka weist, und öffnet sich durch zwei große Thore gegen das 174 Fuß hohe, mit einer mächtigen Kuppel gekrönte Mausoleum Hassans; der Farbenwechsel der Steinschichten, in brennenden Farben oder Gold geschriebene Koranstellen, die sich im Inneren und am Außenbau finden, reiche Liniennetze, Tropfsteinnachbildungen am Gewölbe bilden ein ebenso glänzendes Ornament, mit welchem besonders das seitwärts gelegene äußere Portale reich bedacht ist. Man muß sich übrigens, um das Bild dieses Bauwerkes zu vervollständigen, noch ein ganzes System von Nebenbauten, den verschiedenartigsten Zwecken

geweiht und den gottesdienstlichen Räumen sich anfügend, hinzudenken, wodurch die Bewunderung der Eingebornen für die Größe wie Schönheit dieses Baues leicht erklärt wird.

Die Entwicklungsgeschichte des arabischen Baustyles in Ägypten zu liefern, bleibt bei der mangelhaften Kenntniß desselben und bei der noch größeren Unzulänglichkeit der arabischen Kunstschriftsteller noch der Gegenwart versagt. Auch die beliebte Annahme einer selbständigen Bauschule zu Cairo bietet keine wesentliche Hilfe, da wir über ihre Grundsätze im Dunkeln bleiben, diese ist nur eine einfache Wortbereicherung der Kunstgeschichte, womit dieselbe reichlicher, als es der Wissenschaft frommt, bedacht wird.

Am auffallendsten und unsere Aufmerksamkeit aus natürlichen Gründen spannend ist die consequente Anwendung des Spitzbogens. Wir haben ihn an der Moschee Ebn Tuluns als die gewöhnliche Schlußweise der Arcaden und Fenster erblickt, und können auf ein noch früheres Beispiel: den Nilmesser bei Cairo aus dem Jahre 719 oder wenigstens 821 hinweisen. Das Haus, welches die als Höhenmesser dienende Säule umschloß, zeigt spitzbogige Nischen. Allerdings reicht das Alter des Spitzbogens noch höher hinauf; vereinzelt und zufällig kommt er nicht allein bei den altgriechischen Thesauren und altitalischen Wasserleitungen, sondern auch in Hindustan vor. Allmälig zusammenrückende Steinschichten können aber nur sehr uneigentlich den Bogen beigezählt werden, selbst richtig construirte Spitzbogen weiter, wenn sie nicht systematisch angelegt sind, dürfen als eine unbenützte Erfindung nicht hervorgehoben werden. Eine solche systematische, bewußte Durchführung des Spitzbogens findet sich erst an den arabischen Bauten zu Cairo. Woher die Mohamedaner denselben entlehnt, oder ob sie ihn selbständig geschaffen, bleibt eben so dunkel, wie die weiteren Wege, welche er nahm, ehe er bei den germanischen Völkern zur Grundlage ihrer eigenthümlichsten Bauweise erhoben wurde. Dennoch würde man den arabischen Baumeistern eine zu große Ehre erweisen, wollte man sie als die Schöpfer des Spitzbogenstyles betrachten. Zu diesem von den aus zwei Kreistheilen geschlagenen Arcaden- und Fensterbogen ist noch ein weiterer Weg. Der Spitzbogen läuft in der arabisch-ägyptischen Architektur nur als ein einzelnes Element nebenher, ohne die übrigen Formen zu durchdringen, und in den Gewölben, in technischen Gliedern und decorativen Theilen zu herrschen. Auch wird es keinem einfallen, die Bauten von Cairo nach dem Spitzbogen zu bestimmen, und sie aus diesem, wie unsere germanischen Dome, zu erklären. Die arabische Architektur zeichnet sich durch eine reiche Mannigfaltigkeit von Bogenformen aus: neben

dem gewöhnlichen Rundbogen kommt der hufeisenförmige, der zackige, der geschweifte keilförmige und endlich der Spitzbogen vor. Sei es, daß sich in diesen Abweichungen vom Rundbogen die unruhige Lebendigkeit, welche alle arabischen Bauten, namentlich die übliche Decorationsweise auszeichnet, gleichfalls ausdrückte; sei es, daß diese luftigeren und weiteren Bogen das Gegenwicht gegen die niedrigen, fast drückenden, flachen Decken bilden sollten: gewiß bleibt die coordinirte Stellung des Spitzbogens zu den anderen Bogenarten. Er gilt nicht mehr und nicht weniger, als der Hufeisen- und gezackte Bogen. Von diesen wird aber ihre bloße decorative Geltung unbedingt angenommen. Will man sich noch deutlicher überzeugen, daß der Spitzbogen keineswegs das Princip der arabischen Architektur abgibt, so betrachte man die Wölbungen an der Moschee Hassans aus dem XIV. Jahrhunderte, aus einer Zeit, wo im Abendlande die technische Tragweite des Spitzbogens schon längst bekannt, ja beinahe erschöpft war. Hier zeigt wohl der Durchschnitt den Spitzbogen, die Construction offenbart aber noch die schwerfällige elementare Tonnenform, bei welcher der Charakter des ersteren vollständig verloren geht.

Wenn die arabischen Bauten in Ägypten und Syrien einen orientalischen Charakter athmen, und wo sie christlichen Einflüssen unterworfen sind, diese der morgenländischen Kirche entlehnen, so stehen aus natürlichen Gründen jene in Spanien und Sicilien dem abendländischen Geiste nahe. Theils liegt dieß in der verschiedenen künstlerischen Tradition, auf welche die mohamedanischen Eroberer hier stießen, theils in den veränderten geographischen Verhältnissen. Mag auch Sicilien und Spanien ein afrikanisches Klima besitzen, die See und Gebirge nahe Berührungen mit den Kernländern des Abendlandes hindern: die orientalische Anschauung wird bei der Trennung dieser Landschaften von der zusammenhängenden Ostwelt dennoch niemals vollkommen frei sich entfalten können, eine Art Mittelzustand zwischen orientalischem und occidentalem Leben hier herrschen. Die arabischen Bauwerke auf Sicilien liegen zwar den ägyptischen dem Raume und dem Style nach näher als die spanischen. Diese hängen aber wieder der Zeit und der Gattung nach enger mit ihnen zusammen, daher füglich mit den letzteren begonnen werden kann.

Selten lag der Beginn des historischen Lebens und die üppigste Culturblüthe bei einem Volke so nahe aneinander, als bei den Arabern. Dieselben Männer, welche mit dem Schwerte in der Hand als fanatische Eroberer einziehen, finden wir nach kurzer Zeit schon mit riesigen Bauplänen und Kunstprojecten beschäftigt, ihre nächsten Nachfolger auf

den Ruhm seiner ästhetischer Bildung nicht weniger stolz, als auf jenen der Tapferkeit und politischer Klugheit. Den praktischen Belegen zu dieser Behauptung reihen sich die mohamedanischen Fürsten in Spanien vollkommen an. Kaum ist ein halbes Jahrhundert seit der Eroberung der reizenden Halbinsel verflossen, als schon überall Keime arabischer Bildung hervorsprießen und Abd-el-Rahman den Bau einer Moschee in Cordova beschließt und selbst den Plan zu derselben entwirft, mit der Absicht, sie noch reicher und „großartiger als jene zu Bagdad, vergleichbar mit jener zu Jerusalem" zu gründen.

Die Moschee zu Cordova, im J. 786 begründet und im Laufe von zehn Jahren (eine überaus kurze Bauzeit charakterisirt alle arabischen Monumente) vollendet, erhielt am Schlusse des X. Jahrhundertes unter Hescham's Regierung und El Mansour's Verwaltung eine bedeutende Vergrößerung, so daß sie beinahe die doppelte Ausdehnung gewann. Nach der Einnahme Cordovas durch Ferdinand den Heiligen 1236 wurde sie dem christlichen Cultus übergeben, verlor aber erst im XVI. Jahrhunderte durch inneren Umbau ihre ursprüngliche Gestalt.

Ein Flächenraum von 515 Fuß Länge und 392 Fuß Breite wird durch eine 45 Fuß hohe Umfassungsmauer begrenzt. Zinnen, gezahnt und nach oben verjüngt krönen, thurmartige massive Widerlagen verstärken dieselbe. Einundzwanzig Thore führten in das Innere. Sie waren wie die mit durchscheinendem Steine oder durchbrochenen Marmortafeln gefüllten Fenster von Hufeisenbogen eingefaßt und mit Stuckornamenten und Fayencemosaiken reich geschmückt. Das Innere zerfällt in die Säulenhalle und den gegen Norden gelegenen Hof, etwa ein Dritttheil der Gesammtlänge einnehmend. Er war auf drei Seiten von Arcaden umgeben, mit Fontänen versehen und von Palmen, Cypressen und Orangen beschattet. An die Südseite des Hofes legt sich die eigentliche Moschee, gebildet von einem Säulenwalde von 800 — 1400 Säulen, an. Eilf Schiffe, das mittlere erweitert und reicher verziert, gehören dem ursprünglichen Baue an, acht neue wurde durch El Mansour an der Ostseite hinzugefügt, seit welcher Zeit die Halle 19 Langschiffe, von 35 Querschiffen durchschnitten, zählt. Die Säulen, welche die Schiffe trennen, sind großentheils antiken Monumenten entlehnt, von verschiedenartigem Stoffe, mannigfaltigem Aussehen, und unter einander der Länge nach durch Bogen verbunden, deren Anordnung die eigenthümlichste Seite des Bauwerkes bildet. Es sind nämlich stets zwei Bogen übereinander gesetzt; auf das Kapitäl wird ein Kämpfer, in der Form eines abgeschrägten Abacus gelegt, von welchem die unteren Hufeisenbogen — nach der Construction etwa Dreiviertheil-Kreisbogen zu be-

nennen — ausgehen; es ruht aber auf dem Kämpfer weiter ein viereckiger Pfeiler, welcher bis an die Decke reicht und etwa acht Fuß über dem ersten Bogen einen zweiten Rundbogen trägt. Diese Doppelbogen, für das Auge von einem wahrhaft betäubenden Eindrucke, erklären sich aus dem Streben nach größerer Festigkeit und luftiger Höhe des Baues. Die Decke selbst, in einfacher Weise mit dem Dache vereinigt und über jedem einzelnen Langschiffe abgeschlossen, war von Holz, aber reich geschnitzt und glänzend bemalt. Im Übrigen zeigte die Hauptmasse des inneren Raumes keinen Schmuck. Blos die Arcaden, mit Wechselschichten von weißem und rothem Steine belegt, belebten die Anlage. Desto reicher und prunkvoller war die Ausstattung des Sanctuariums am Südende. Schon das Hauptschiff, welches nach der Erweiterung des Baues stark von der Mitte wegrückte, unterschied sich von den übrigen Langhallen durch Marmorpilaster, auf die Säulenkapitäler aufgesetzt und mit Rauten- und Zickzackornamenten bedeckt. Am Ende desselben sondert sich ein längliches Viereck ab. Nach drei Seiten wird es von Säulen und Arcaden mit ausgezackten, aus fünf Kreistheilen zusammengesetzten Bogen begrenzt, mit der vierten stößt es an eine mit den auserlesensten musivischen Ornamenten geschmückte Wand, den Eingang zum octogonen Mihrab, wo der Koran niedergelegt war. Sowohl der Mihrab wie der viereckige Raum vor demselben, gewöhnlich Makschurah genannt, war mit Kuppeln bekrönt, jene im Mihrab aus einem Marmorblocke gehauen. Rechts und links vom Mihrab, dem hochverehrten Kaaba von Cordova, waren zwei Kapellen, in deren einer, zur linken Hand, die Khalifen ihr Gebet verrichteten. Außer der Heiligkeit des Ortes war es die in reichster Farbenpracht strahlende Südwand des Kuppelbaues (D. d. K. C. V. 1) und die magische durch Tausende von Lampen und Hunderte von Wachslichtern bewirkte Beleuchtung, welche die Phantasie der Eintretenden berauschten und der Moschee paradiesischen Ruhm sicherten. Fragen wir nach dem Verhältniß zur gleichzeitigen Architektur in Ägypten, so erfahren wir, daß die letztere den Prachtbau zu Cordova an Tüchtigkeit des Materiales und eigentlicher Bautechnik weit übertrifft, der spanische Styl schon frühzeitig an das Decorative streift; in der allgemeinen Anlage aber sind die Werke von Cairo und Cordova einander verwandt und das gemeinsame Vorbild der altchristlichen Basilica vollkommen deutlich. Die Nachahmung blieb aber hinter dem Vorbilde weit zurück. Der Unterschied zwischen dieser und den Bauten des Islam und der geringere Werth der letzteren ist selbst für den oberflächlichsten Betrachter offenbar. Der Vorhof der Basilica erhält hier eine unverhältnißmäßige Ausdehnung, dagegen verkümmert der

wichtigste Theil der Kirche, der Chor, zu einem unbedeutenden, unorganisch angefügten, oft nur in die Mauerdicke eingeschobenen Raume. Übrigens kann man an der Moschee zu Cordova die fremden Einflüsse noch deutlicher verfolgen.

Die arabischen Bauherren sammelten nicht allein das Material von antiken Bauten, deren es in Spanien und Afrika noch eine reiche Fülle gab, sie lernten denselben auch einzelne Profile und Ornamente, wie z. B. den Perlenstab u. s. w. ab, sie ließen weiter in den Mosaiken den byzantinischen Styl walten. Der umsichtige Führer in der altspanischen Architektur, Girault de Prangey, charakterisirt den älteren arabischen Baustyl überhaupt als byzantinischen Einflüssen unterworfen. Griechische Architekten und Decorateure wurden unter dem Khalifen Walid nach Damask und Medina berufen, von demselben Herrscher in einem Friedensschlusse die Lieferung einer bestimmten Menge von Mosaiktafeln (Foseyfasa) dem oströmischen Kaiser aufgetragen. Auch die Mosaikwand in der Moschee zu Cordova soll aus byzantinischem Stoffe und von byzantinischen Arbeitern errichtet sein. In der That unterscheiden sich die musivischen Werke der älteren Zeit von den späteren sowohl im Materiale wie in der Form, und ist namentlich das Linienornament derselben mit dem byzantinischen vollkommen übereinstimmend, von den sogenannten Arabesken der späteren Perioden weit entfernt. Aber weiter als auf den decorativen Theil erstreckt sich der besondere byzantinische Einfluß keineswegs. Weder den Kuppelbau noch die Wölbungsweise haben die spanischen Mohamedaner zu benützen verstanden, beides theils ärmlich, theils gar nicht angewendet. Man kann es nicht läugnen, daß die Hausarchitektur bei den Arabern keine große Förderung fand, der bei ihnen heimische Styl nur dann gerecht gewürdigt wird, wenn man ihn, was er auch thatsächlich ist, als Hofarchitektur auffaßt, in welcher alle bedeckten Räume nur als Umgebungen offener Höfe betrachtet und demgemäß gebildet werden. Wir werden bei Gelegenheit der Palastbauten Gelegenheit haben, diesen Charakter des arabischen Styles genauer kennen zu lernen, begreifen aber schon jetzt, daß die religiöse Architektur vor Luxusbauten, zum Vergnügen der Fürsten und Reichen bestimmt, in den Hintergrund treten mußte. Leider fehlt es uns an Handhaben, die Entwicklung des arabischen Styles in Spanien zu verfolgen. Noch aus dem X. Jahrhunderte mit dem Mihrab der Cordovamoschee gleichzeitig sind uns Nachrichten über den Palast zu Zahra bei Cordova, von Abd-el-Rahman III., dem Rivalen der orientalischen Khalifen, gegründet, aufbewahrt. Kein Trümmerrest bezeugt das Dasein dieses Wunderwerkes, nur Münzen und Chronisten belehren uns über seine Existenz

und Beschaffenheit. Glanzvolle Säle, mit Gold und Marmor bedeckt, umschlossen reizende Gärten, in den Sälen selbst fächelten Springbrunnen Kühlung. Wasser war zu gering für dieselben, aus einer Porphyrschale sprangen Quecksilberfluthen, den Sonnenglanz auffangend und mit doppeltem Schimmer wiedergebend. Beinahe noch schwerer als diesen Prachtbau, von orientalischer und byzantischer Architektur aufgeführt und mit Tausenden von Säulen verziert, verschmerzen wir den Verlust der Bildsäule, welche über dem Portale die Züge der Geliebten des Khalifen trug, übrigens nicht das einzige Beispiel in Spanien des übertretenen Verbotes ist, lebendige Wesen abzubilden. Der nur achtzigjährige Bestand des Baues läßt vermuthen, daß er mehr durch Pracht als durch Solidität glänzte, ein Vorwurf, welcher von späteren Anlagen, so leicht sie auch erscheinen, keineswegs gilt.

Mit dem eilften Jahrhunderte nach dem Untergange der Ommajaden und mit dem Auftreten marokkanischer Dynastien bildet sich ein neuer Styl aus, welchem nach der Meinung Vieler allein der Name des maurischen gebührt. Wir dürfen an diesen Namen keine Meinung über den Ursprung des Styles knüpfen und denselben vielleicht aus Nordafrika ableiten. Aus dem Zeugnisse eines arabischen Schriftstellers aus dem XIII. Jahrhundete wissen wir, daß Marokko, Tunis, Fez u. s. w. andalusischen Architekten ihre reizendsten Bauten verdankten, und statt nach Spanien ihre Kunstfertigkeit zu übertragen, die daselbst übliche zu sich verpflanzten. Vielleicht läßt sich die Eigenthümlichkeit des späteren Baustyles in Spanien aus der loseren Verbindung mit dem Oriente und der rückhaltlosen Hingabe an die landschaftlichen Einflüsse erklären. Gewiß läßt sich keine innigere Übereinstimmung denken, als zwischen der südspanischen Natur und den maurischen Palastbauten herrscht. Das verfeinerte Genußleben der letzten maurischen Fürsten konnte keinen besseren Schauplatz finden, als ihm die duftigen Gartenhöfe, die kühlen Grottenhallen auf weit herrschenden Höhen boten, wo das „flüssige Gold der Ströme zur Seite des Smaragdglanzes der Bäume funkelt und frische Bergluft die Atmosphäre mit süßen Wohlgerüchen, wie arabische Dichter melden, füllte." Die eigenthümliche Erscheinung des Ritterlebens auf orientalischer Grundlage konnte natürlich in den bildenden Künsten keinen Ausdruck finden; die maurischen Bauten legen nur Zeugniß ab von der üppigen Prachtliebe und dem genußreichen Leben der Anwohner, wobei allerdings die orientalische Beschaulichkeit unwillkürlich vor die Erinnerung tritt. Doch bleibt denselben ihre volle culturgeschichtliche Bedeutung, und der Umstand, daß die glänzendsten Bauwerke in die Zeit des politischen Verfalles der maurischen

Herrschaft fallen, darf keineswegs unerwähnt bleiben, soll ihr Charakter, das Verdrängen aller constructiven Theile durch die Decoration, vollkommen begriffen werden.

So zahlreich auch in Spanien die Reste maurischer Bauten vorgefunden werden, so ist doch eine historische Anordnung derselben unmöglich. Wir müssen uns mit der Kenntniß und Beschreibung der wichtigsten Werke zu Sevilla und Granada begnügen, wo die maurische Bildung und die mohamedanische Bevölkerung schließlich in seltener Fülle sich zusammendrängten. Zu Sevilla besitzen wir außer Resten der Moschee, in die Mauern des Domes verbaut, in einem Thurme und Palaste Denkmäler der maurischen Kunst des zwölften Jahrhundertes. Der Thurm, das Vorbild ähnlicher Anlagen in Sevilla und Nordafrika, die Giralda genannt, bildet im Grundrisse ein Rechteck, ist im unteren Theile von Hausteinen, in dem oberen von Ziegeln errichtet und innen, ähnlich dem Marcusthurme zu Venedig, auf einer lind geneigten schiefen Ebene zu ersteigen. Die äußere Decoration besteht aus Rautenfeldern, zwischen welchen sich die meist spitzbogigen Fenster erheben. Über der Plattform erhebt sich noch ein viereckiger Aufsatz, zuoberst leuchteten in die weite Ferne fünf vergoldete Kugeln, an einer Eisenstange befestigt. Ein Erdbeben im XIV. und eine Restauration im XVI. Jahrhunderte veränderten wesentlich die Gestalt der oberen Thurmtheile. Der Palast oder Alcazar von Sevilla stammt aus der gleichen Zeit wie die Giralda, wurde aber von Peter dem Grausamen im XIV. Jahrhunderte vielfach erneuert, und zeigt aus diesem Grunde die Merkmale beider Perioden.

Alles bisher Erwähnte wird überragt durch den Palast, welchen die maurischen Fürsten des XIII. und namentlich des XIV. Jahrhundertes auf der befestigten Höhe von Granada erbauten und die Nachkommen, vielleicht wegen der herrschenden rothen Farbe des Gesteins, Alhambra tauften. Um zwei Höfe, den Myrthenhof oder Hof der Alberca und den weltberühmten Löwenhof, südöstlich von jenem gelegen, gruppiren sich die Palasträume, deren größere Zahl, namentlich an der Eingangsseite, freilich nicht mehr vorhanden ist. Doch bieten die wohlerhaltenen Höfe noch ein treues Bild maurischer Architektur in ihrer letzten Ausbildung und zeigen uns einen Reichthum von Formen, eine Feinheit des Geschmackes, die zur größten Bewunderung bewegt und eine noch größere abringen würde, hätten nicht Touristen und Dichter die Phantasie mit den Bildern eines Feenbaues erfüllt, gegen welchen jede Wirklichkeit zurückbleiben muß, zumal wenn die Anlage nicht durch die Größe der Dimensionen und die Kühnheit der Construction, sondern blos durch den decorativen Glanz sich auszeichnet.

Hatte man die Eingangshallen an der Südecke des Baues durchschritten, so gelangte man in den erwähnten Hof der Alberca, im länglichen Rechtecke angelegt, in der Mitte durch Wasserbassins und Myrthengebüsche belebt, an den beiden Schmalseiten von Arcaden eingeschlossen, die Wände ringsum mit Fayencemosaik und Stuckornamenten (aus einer Mischung von Sand, Kalk und Gyps bereitet) bedeckt. Die Decke der Arcadengänge zeigte die in der maurischen Architektur so beliebte Scheinwölbung, aus kleinen Holztheilen künstlich zusammengesetzt, welche ausgehöhlt mit herabhängenden Spitzen an Tropfsteingebilde mahnen, und in den glänzendsten Farben: Gold, Roth, Blau, Weiß schimmern. Nördlich vom Myrthenhofe, durch einen überaus reich decorirten Vorsaal getrennt, lag der Thurm des Comares, ausgefüllt durch den Saal der Gesandten. Reizende Mosaikzierrathen aus Sternen, länglichen Sechsecken und anderen geometrischen Figuren gebildet, sowie Inschriften bedecken die Wände, stalactitenartig aneinander gereihte Holznischen und Kuppeln beleben die Decke. Während der westliche Baukörper, welcher sich an den Myrthenhof schloß, theils vernichtet ist, theils unkenntlich gemacht, ist der östliche noch wohlerhalten zu schauen. Er umfaßt den Löwenhof, von einer Gallerie mit zwei vorspringenden Pavillons umgeben, und die anstoßenden Hallen der Abenceragen, der beiden Schwestern und den Saal des Gerichtes. Jene sind symmetrisch an den beiden Langseiten des Löwenhofes angeordnet, der letztere Saal ist an der Ostseite angebracht. Die Mitte des Löwenhofes schmückt ein Wasserbassin aus schwarzem Marmor, von Löwen getragen, nebst einigen Malereien im Saale des Gerichtes und einzelnen Basreliefs, den einzigen Denkmälern der zeichnenden Kunst bei den Mauren. Jene Löwen, mit viereckigen Klötzen statt der Beine und den schlecht und roh ausgeführten Köpfen lassen das Verbot der Plastik bei den Mohamedanern wenig bedauern; auch die Thierscenen aus dem XIV. Jahrhunderte, Kämpfe zwischen Löwen und Hirschen, Hasen und Hunden darstellend, welche bei Girault de Prangey abgebildet sind, machen keinen erfreulichen Eindruck. Die Gegenstände der auf Schweinsleder ausgeführten Deckemalereien im Saale des Gerichtes bilden Versammlungen maurischer Großen, Jagd- und Kampfscenen, sind lebhaft in der Färbung, aber unbedeutend in der Zeichnung, übrigens rücksichtlich ihres arabischen Ursprunges noch zweifelhaft. Der Löwenhof und die Halle der Abenceragen (D. d. K. C. V, 3) genießen zwar den größten Ruhm und gelten als Musterbilder maurischer Kunst; sie werden aber von der Halle der beiden Schwestern und dem anstoßenden Cabinete der Infanten in dem Reichthume und der Schönheit der Decoration weit übertroffen.

Namentlich verdient die Decke der Halle, die aus zahllosen übereinandergesetzten und sich schneidenden kleinen Nischen gebildete Kuppel in der Form eines Pinienapfels die größte Bewunderung.

Die Säulen- und Bogenformen, sowie die eigenthümliche Zeichnung der Ornamente oder Arabesken charakterisiren vorzugsweise den maurischen Styl. Die Säulen überaus schlank, verlieren nur durch das leichte, luftige Aussehen der oberen Wände den Ausdruck des Gebrechlichen und Kleinen. Sie erinnern nicht wie jene zu Cordova an antike Motive, auch mit byzantinischen Formen haben sie wenig gemein. Die Basen wie die Säulenköpfe sind stark auseinandergezogen, das obere Ende des Schaftes mit zahlreichen Ringen gesäumt. Die Säulenköpfe, gewöhnlich in der unteren Hälfte abgerundete Würfel, mit kleinen Bogenstellungen und Nischen oder mit Ranken und Arabesken verziert, tragen ein rechtwinkliches oder geschweiftes Glied, auf welchem sich verticale Mauerstreifen, die eigentlichen Dach- und Gebälketräger erheben. Die Bogen, meist in erhöhter Rundform, niemals spitzbogig im Sinne der Gothik, haben nicht die geringste constructive Bedeutung, sie tragen und stützen nichts, sie gehören eben so sehr als die künstlichen Holzwölbungen und Kuppeln zur Scheinarchitektur, und sind die decorative Füllung der Felder, welche zwischen den aufwärts von den Säulen gesicherten Mauerstreifen übrig bleiben. Sie lagern daher auch nicht oder wenigstens nicht immer auf den Säulen auf, sondern beginnen neben denselben, ruhen auf leichten Consolen und verbergen ihre constructive Bedeutung hinter einer Fülle von Ornamenten, welche aller Versuche, sie zu beschreiben oder auch nur aufzuzählen, spottet. Wände und Bogen, und an diesen die Außenseiten wie die innere Rundung sind mit farbigen Inschriften, Linienverschlingungen und Netzen von mathematischen Figuren bedeckt, deren Analyse um so schwerer fällt, als sie ganz nahe an der Linie absoluter Regelmäßigkeit stehen, und dennoch, sobald man sie mit allgemeinen Gesetzen umschreiben will, als Erzeugnisse phantastischer Willkür sich offenbaren.

Von dieser eigenthümlichen Decorationsweise erhielt der maurische Styl den Namen einer gestickten Architektur. Man irrt aber, wenn man glaubt, die Baulinien wären über dem glänzenden Ornamente gänzlich unsichtbar geworden; gleichsam in Rahmen eingespannt bleiben dieselben stets den constructiven Theilen untergeordnet, und werden überall durch verticale und horizontale Bänder scharf abgegrenzt und beschränkt. Die Erinnerung an ausgespannte Teppiche liegt bei dieser Anordnung am nächsten und erklärt auch mit großer Wahrscheinlichkeit die Entstehung der Wandfelder. Für die Arabesken selbst besitzen wir noch keine allge-

meine Regel und müssen auch wegen der unendlichen Zahl derselben auf ihre erschöpfende Beschreibung verzichten. Leicht verständlich sind den Pflanzengebilden entlehnte Motive oder rhythmische Reihen von Kreisen und Vielecken, dagegen das Entwicklungsgesetz für die unter stumpfen oder spitzigen Winkeln gebrochenen und netzförmig in einander verschlungenen Linien oder für die kaleidoskopisch wechselnden Sterne und geometrischen Figuren dem Auge des Betrachtenden sich vollständig entzieht, zumal ihre Wirkung eine combinirte der Zeichnung und Färbung ist. Nicht weniger auffallend ist die Anwendung von Inschriften als Decoration. Wir treffen solche als Friese, auf Mauerstreifen, Archivolten u. s. w. an, zwischen Ranken verwebt, in Goldfarbe auf rothem Grunde. Daß Verse die Wände bedeckten, war eine allgemeine Sitte der Vorzeit. Auch christliche Kirchen enthielten nicht allein beigeschriebene Namen zur Verdeutlichung der Bildwerke, sondern auch Gedenkverse zur Erbauung der Gemeinde. Die maurischen Inschriften unterscheiden sich jedoch von den eben erwähnten, daß sie nicht allein durch ihren Inhalt belehren, sondern auch durch ihre Annäherung an die umgebenden Arabesken das Auge ergötzen sollten.

Der Alhambra ist das wichtigste Denkmal maurischer Kunst, neben welchem alle übrigen in Andulasien und Granada, wie z. B. das dem Alhambra gegenüberliegende Generalife oder richtiger Djenan el Arife, Fürstengarten, ein Lustschloß mit den gewöhnlichen Bestandtheilen, wie Höfe, Hallen, Pavillons, Bassins, Cascaden, Rosenhaine u. s. w. und auch in den Formen vom Alhambra nicht verschieden, sowie jene in Nordafrika, die Paläste zu Tunis, Algier u. A. in den Hintergrund treten.

Von einem Volke, welches seine Vorfahren unter den Nomaden zählte, Schatten und Kühle als Lebensbedürfnisse kannte, kann man billiger Weise massive Anlagen, auch in den Dimensionen und im Materiale großartige Bauten nicht verlangen. Holz und Stucco spielen in der maurischen Architektur keine geringe Rolle, und haben wesentlich zur Ausbildung des decorativen Elementes beigetragen. Jene kunstreichen Nischen und Kuppeln, welche in Verbindung mit den plaudernden Quellen an kühle Grotten mahnen, die weitausladenden Dächer, die Filigranarbeit an den Wänden und Bogen u. s. w. war nur bei solchem Materiale möglich. Nur kühne Wölbungen, hohe Räume, solide Mauern konnte man mit demselben nicht erreichen. Die maurischen Bauten werden eben so sehr durch ihre verhältnißmäßige Niedrigkeit und die ärmliche Construction, als durch die reiche und glänzende Decoration charakterisirt.

Aus diesen Gründen erhellt die geringe Fähigkeit der maurischen Architektur, zur fortschreitenden Entwicklung der Baukunde im Allgemeinen beizutragen. Sie hat kein neues Element, keine neuen Grundformen geschaffen, weder neue Aufgaben der Baukunst zugeführt, noch neue Mittel zur Lösung der vorhandenen gefunden. Mit seltener Kunst haben die Araber in Spanien ihre Bauten mit der landschaftlichen Natur in Übereinstimmung gebracht, und den Genuß der letzteren zu erhöhen verstanden. Im Angesichte der Alhambra begreift man die Wahrheit des arabischen Sprichwortes: Wer nicht jagt und nicht liebt, nicht durchzittert wird vom Tone der Musik und nicht entzückt vom Dufte der Blumen, der ist kein Mensch. Es bleibt aber die maurische Architektur eine Episode in der Kunstgeschichte, gleichwie auch ihre politische Herrschaft in Spanien ein bloßes Zwischenspiel bildet.

Nicht so verhält es sich mit den arabischen Kunstdenkmälern auf Sicilien, welche nach gewöhnlicher Meinung auf die Entwicklung der mittelalterlichen Architektur den größten Einfluß übten. Die arabischen Bauten daselbst sollen nämlich das langgesuchte Mittelglied zwischen dem Morgen- und Abendlande in der Geschichte des Spitzbogens abgeben. Sie gehören nicht zu der eben betrachteten spanischen Gruppe, unterscheiden sich wesentlich von der maurischen Architektur und schließen sich enge an die ägyptisch-arabische Kunst an. Ihre Entstehungszeit fällt in das neunte und zehnte Jahrhundert, vom Jahte 827, wo die Araber zuerst die bis dahin byzantinischer Herrschaft unterworfene Insel besetzten, bis zum Jahre 1090, bis zur vollständigen Eroberung Siciliens durch die Normannen; die wichtigsten Monumente sind, wenn man kleine Ruinen, die Bäder von Cefalu u. A. ausschließt, die Schlösser Kuba und Zisa bei Palermo, wahrscheinlich aus dem X. Jahrhunderte.

Der Palast Zisa, von Gartenanlagen umgeben, hat eine oblonge Form, an den Nebenseiten vorspringende Pavillons, die Façade, aus Werkstein gebildet, durch Bogenstellungen in drei Stockwerke getheilt. Diese Arcaden erinnern nur leise an den Spitzbogen und mochten ursprünglich blind sein; gegenwärtig sind sie durch gekuppelte Fenster ausgefüllt. Ein Fries, nachmals in Zinnen umgewandelt, lief als Bekrönung um das ganze Gebäude und enthielt eine in Stein gehauene Inschrift. Ein Hof, von Gallerien eingeschlossen und ein großer regelmäßiger Empfangsaal, mit byzantinischen Ornamenten am Friese und die bekannten tropfsteinartigen Gebilde an Theilen der Decke waren die Hauptbestandtheile des mannigfach erneuerten inneren Baues. Der Palast von Kuba ist in Wesentlichen dem Schlosse Zisa verwandt. Auch hier wird die Façade durch hohe von der Fußmauer bis an das

Kranzgesimse reichende Arcaden gegliedert, das letztere mit einem Inschriftenfriese versehen, der Hauptkörper des Gebäudes durch vorspringende Flügel belebt. Der Spitzbogen an den Arcaden ist hier ungleich schärfer ausgeprägt als am Zisapalaste und mit jenem an den Moscheen zu Cairo bemerkten vollkommen übereinstimmend. Den mittleren Raum mochte wohl ein kuppelbedeckter Saal eingenommen haben, worüber aber wie über die innere Anlage überhaupt bei den Verunstaltungen, welche später dieser Bau erfuhr, keine bestimmte Kunde erhalten ist. Von den vielen Pavillons, welche den Zugang zum Palaste zierten, steht noch ein einziger unversehrt und zeigt ein Kuppelgebäude, von spitzbogigen Arcaden getragen. Der Einfluß, welchen diese und andere arabische Werke auf die spätere sicilianische Kunst übten, wird seiner Zeit untersucht werden; auffallend bleibt, bei verwandter Ausschmückung der inneren Räume die Verschiedenheit des Façadenbaues und der Bogenformen von den maurischen Bauten in Spanien. Jedenfalls waren in dieser Beziehung die sicilianischen Baumeister, welche die Kunst der Wölbung und des Kuppelschlages vollkommen verstanden, in rationeller Weise durch sogenannte Pendentifs den Übergang von viereckigen zu achteckigen Formen zu vermitteln wußten, indem sie nämlich in den zusammenstoßenden Winkeln zweier Mauern Bogen warfen, in großem Vortheile. War es vielleicht die byzantinische Tradition, bei welcher sie in die Schule gingen?

Wir haben unseren Weg vom Geburtslande des Islams westwärts genommen, wir müssen denselben nun zurückgehen und auch die östlichen Culturblüthen desselben prüfen. Ein schon jetzt sichtbarer Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstgeschichte besteht nicht, eben so fehlt es an genauen Aufnahmen und architektonischen Messungen, die kurze Erwähnung der orientalischen Werke des Islam ist daher vollkommen gerechtfertigt.

Die Moscheen in der Türkei rühren aus neueren Zeiten her und mögen zu gleichen Theilen arabischen und byzantinischen Einflüssen ihre Gestalt verdanken. Die Minarets erinnern an die arabische, die Form der Gebethallen an die byzantinische Kunst. Die gewöhnliche Annahme, als wäre die für den mohamedanischen Cultus eingerichtete Sophienkirche das strenge Vorbild für die türkischen Moscheen geworden, bedarf zwar noch des sicheren Beweises, doch bleibt die Thätigkeit christlicher Künstler in türkischen Diensten, die Verwendung byzantinischen Materiales und byzantinischer Formen außer Zweifel. Wichtiger als die 346 größeren und kleineren Moscheen zu Constantinopel, die meisten durch den Reichthum an Kuppeln ausgezeichnet, ist die Moschee bei Brussa in Klein-

asien aus dem XIV. Jahrhunderte. Die Façade hat Spitzbogenarcaden, durch Säulen getrennte Spitzbogenfenster und eine Bekrönung durch Bogenfriese. Das Innere ist in der Form eines Kreuzes angelegt, der mittlere Raum mit einer Kuppel überwölbt.

Im tieferen Asien stoßen wir in Persien und Indien auf wichtige Sammelpunkte mohamedanischer Bildung. Aber auch hier sind wir nur über die jüngsten Bauwerke besser unterrichtet; die älteren und wichtigeren sind theils verwüstet und vernichtet, theils bis jetzt unbeachtet und unbeschrieben geblieben.

Was wir von den neueren Bauten in Persien seit dem XVI. Jahrhunderte wissen, zeigt uns die Herrscher in großartiger Weise bemüht, ihre Residenzen zu verschönern, durch ausgedehnte Anlagen zu verherrlichen. Die eigentlichen architektonischen Werke zeichnen sich aber mehr durch ihre Dimensionen und die Pracht der Ausschmückung aus als durch künstlerischen Styl. Außer den Palästen zu Teheran und Ispahan (der letztere ist der Mittelpunkt eines großen, mit angemessenem Reichthum verzierten Quartieres) und zahlreichen Caravansereien ist besonders die Moschee zu Tabriz als ein Beispiel neupersischer Architektur hervorzuheben.

Geschweifte Bogen, sogenannte Kielbogen, in Birnenform ausgezogene Kuppeln, wobei aber die innere und äußere Gestalt wesentlich von einander abweichen, Minarets am Eingange, ein quadrater Grundriß des Hauptraumes und ein vollständiger Überzug aller inneren Räume mit farbenglänzenden Arabesken sind die Hauptmerkmale dieses Bauwerkes und gleichzeitig die gewöhnlichen Kennzeichen der persischen Architektur. Die historische Schätzung der letzteren muß gegenwärtig, wo die Specialforschung kaum begonnen hat, noch unterbleiben. Wir können blos die Fragen aufstellen: Aus welchen Elementen ist der neupersische Baustyl erwachsen; in welchem Verhältnisse steht derselbe zur heimischen Kunsttradition und zur benachbarten hindustanischen Kunstbildung; wirkte die neue Lehre hier blos modificirend oder schöpferisch? wir müssen aber die Lösung der Fragen der besser unterrichteten Zukunft überlassen. Und nicht allein von Persien, in noch viel höherem Grade gilt das Gesagte auch von der mohamedanischen Kunst in Hindustan. An und für sich steigt schon die Bedeutung des Islam und der daran geknüpften Bildung im Oriente, insoferne derselbe hier als ein weltgeschichtlicher Factor und wahrhaft geistiger Fortschritt auftritt, doppelt interessant ist aber die muhamedanische Bildung und Kunst in Hindustan, im Schatten einer tausendjährigen, reichen, heimischen Geschichte, unter den Einwirkungen einer nationalen Cultur, deren äußere Formen wenigstens an

Schliff und Vollendung wenig zu wünschen übrig lassen. Die beiden Residenzen am Yamuna, das schicksalreiche Delhi und sein jüngerer Nebenbuhler Agra sind zwar nicht die einzigen, wohl aber die wichtigsten Schauplätze mohamedanischer Kunst. Die verheerenden Raubzüge der Mongolen machen tiefe Einschnitte in die hindustanische Culturgeschichte. In welcher Weise sich die Denkmäler der früheren Zeit, ehe jene Einbrüche stattfanden, von jenen der späteren Periode unterscheiden, ist nicht bekannt, da von den ersteren nur geringe Reste der Vernichtung entgangen sind, darunter auch die berühmte Triumphsäule des Islam, das Siegeszeichen desselben, höher und schöner als die gleichnamigen römischen Werke, der Kutab Minar aus dem XII. Jahrhunderte bei Delhi. (D. d. K. C VII. 2). Von Rundstäben eingefaßt und sich allmälig verjüngernd, erreicht diese Granitsäule eine Höhe von 242 Fuß. Aus jüngerer Zeit sind die übrigen Bauten, meistens Werke der Baberiden oder Großmoghule, welche seit dem XVI. Jahrhunderte die Gangesländer beherrschten. Die Paläste widerstrahlen vom Glanze des Goldes und der Edelsteine, die bloße Beschreibung des Pfauenthrons im Marmorsaale des Delhischlosses wäre im Stande, die Augen zu blenden, die Grabmonumente, umgeben von Gartenanlagen, tragen stolze Kuppeln, das Mausoleum des großen Akbar steigt als Pyramidenbau in die Höhe, jenes der reizenden Sultanin Nurjehan wird als Weltwunder gepriesen, die große Moschee zu Delhi mit ihren Spitzbogen und hohen Kuppeln überrascht durch ihre Großartigkeit und Einfachheit. Und wie die Kaiser, bauten auch die Großen. Gärten, Pavillons, Bäder, Paläste und Mausoleen füllten die Städte, neben den Architekten waren die Juweliere und Mosaikbildner thätig, die freigebigen Herrscher in ewigen Werken zu verherrlichen. Mit der Beschreibung dieser Denkmäler ließen sich ohne Mühe viele Blätter füllen, die Hauptfrage nach dem historischen Werthe derselben bliebe aber dennoch ungelöst. Sie kann erst beantwortet werden nach erfolgter Verständigung über die Stellung des Islam in Indien, und nach erreichter besserer Kenntniß des mittelalterlichen Culturlebens in Indien. Die große Wichtigkeit der mohamedanischen Kunst in diesen Landschaften unterliegt keinem Zweifel, sie wird aber erst dann vollkommen deutlich werden, bis zahlreichere Erfahrungen über ihre Thätigkeit vorliegen, und der Umfang der Herrschaft der alten heimischen Traditionen sicher gestellt ist.

Sechsundzwanzigster Brief.

Die germanischen Völker. Die heidnische Zeit. Der Waldcultus. Spuren von Tempeln und Bildern. Die merovingische Zeit. Die Kunst bei den Longobarden. Die karolingische Periode. Architektur und Bildnerei am Ende des vorigen Jahrtausendes.

Die Betrachtung des Kunstlebens der Menschheit, welche sich bis jetzt ausschließlich in südlichen Landschaften bewegte, wendet sich endlich auch nach dem Norden zu den germanischen Völkern. Die germanischen Völker treten erst am Schlusse der alten Geschichte mit der herrschenden Cultur in engere Berührungen, sie werden nicht früher als nach dem theilweise von ihnen selbst herbeigeführten Sturze des Römerreiches historisch wichtig und empfangen wie ihre Weltanschauung überhaupt, so auch ihre Kunstbildung unter dem Einflusse der christlichen Lehre. Dieser Unterschied herrscht zwischen den Küstenländern des Mittelmeeres und dem germanischen Hinterlande, daß die ersteren mit reichen Culturformen bereits gesättigt und von festen traditionellen Ansichten im Leben geleitet, sich zum neuen Glauben bekehrten, während das letztere noch eine verhältnißmäßig frische Natur bewahrte, unbefangener und vollständiger der Christuslehre sich hingab. Es fehlte zwar nicht an römischen Ansiedlungen und Culturstätten im Norden. Außer den gallischen Provinzen und Britannien zog sich besonders am Rhein und an der Donau eine wenig unterbrochene Reihe römischer Pflanzstädte fort. Viele derselben verloren bald die rauhe Gestalt von Standquartieren und waren mit dem Glanze von Residenzen ausgestattet, wetteifernd im Reichthume mit italischen Städten, wie ihre Bewohner hinsichtlich der verfeinerten, weichlichen Sitten mit den Römern. Doch blieb der Kern der germanischen Bevölkerung den römischen Einflusse fremd, und selbst in Gallien und den Grenzprovinzen wurde derselbe durch heftige gesellschaftliche Krisen, die Entvölkerung des Landes und den folgenden Einbruch der Barbaren erschüttert und geschwächt. Die Folgen davon machten sich auch im Kreise der Kunst bemerklich. In Italien und im Oriente lehnte sich die altchristliche Architektur an antike Vorbilder und Formen an, es übernahm die Bildnerei unmittelbar vom Heidenthume zahlreiche Typen und technische Fertigkeiten, und der Sinn der Anwohner, in deren nationaler Anschauung mannigfache antike Züge bleibend ruhten, fand sich durch diese Vereinigung, mochte sie auch nur ursprünglich die Nothdurft hervorgerufen haben, auf die Dauer befriedigt. Nicht so im germanischen Norden. Hier fand die neue Lehre keineswegs so kräftige antike Traditionen vor, als daß dieselben selbstverständlich die beginnende christliche

Kunstthätigkeit auf die Dauer bestimmt hätten, sie hatte aber auch keine vorhandene altgermanische Kunstbildung zu überwinden und sich mit derselben zu verschmelzen.

Die gewöhnliche Behauptung eines tempel- und bildlosen Dienstes bei den Germanen kann wohl nicht unbedingt angenommen werden. Der von Cäsars Kriegern zerstörte Tanfanatempel im Marsenlande, das von der heil. Radegundis im VI. Jahrhunderte eingeäscherte Fanum im Frankenlande, die Anordnung Papst Gregors d. G. an Augustinus von Canterbury, dauerhaft gebaute Heidentempel in christliche Kirchen zu verwandeln, die von den alten Chronisten häufig angeführte Anlage der Kirchen gerade über jenem Raum, wo die dunkle Heidenzeit den Göttern geopfert hatte, lassen über den Gebrauch der Tempel kaum einen Zweifel übrig War aber der Mauerverschluß um die Götterbilder nicht erst durch die Kenntniß des römischen Cultus entstanden, die germanischen gemauerten Heiligthümer nicht bloße Nachahmungen römischer Tempel? Gesetzt aber auch, die Germanen hätten ohne fremde Lehrmeister verstanden, Stein auf Stein zu legen und die Mauern mit schützenden Platten zu belegen: wir sind dennoch nicht berechtigt, von altgermanischen Kunstbauten, von welchen auch nicht die geringste Spur sich erhalten hat, zu sprechen; wir sind dazu um so weniger berechtigt, als der hauptsächlichste Götterdienst ohne allen Zweifel in der „Waldverehrung“ bestand. „Hier wohnte die Gottheit und barg ihr Bild in rauschenden Blättern der Zweige, hier war der Raum, wo ihr der Jäger das gefällte Wild, der Hirte die Rosse, Rinder und Widder seiner Heerde darzubringen hatte.“ Ähnlich verhält es sich auch mit den altgermanischen Götterbildern. Das Vorhandensein der letzteren ist unzweifelhaft. Wenn auch die Gewähr Gregors von Tours verschmäht wird, die drei an der Wand einer christlichen Kirche stehenden vergoldeten Erzbilder bei Bregenz, welche die heil. Columban und Gallus in den Bodensee warfen, die von Karl d. Gr. zerstörte Irminsul in Westphalen, die Erwähnung des wie Mars gewaffnet gebildeten Wuotans im goldenen Tempel zu Upsala bei Adam von Bremen u. A. sind sprechende Zeugnisse dafür. Etwas Anderes ist es aber, den Germanen sinnliche Götterzeichen, Bilder zuzusprechen, etwas Anderes, denselben Kunstwerth zueignen und kunstgeschichtliche Bedeutung zumuthen. Diese letztere besaßen sie nicht. Sagen und Mythen, tiefsinnige Gedanken pflanzten sich bis in das späteste Mittelalter fort, die Ideen, welche das Heidenthum der umgebenden Natur ablauschte, lebten, so lange es germanische Landschaften gab; selbst die spätere Poesie nährte sich noch vielfach von heidnischen Wurzeln, doch die Formen starben ab, die bildlichen Gestalten,

deren Werth gewiß nicht für das Auge, sondern nur für das gläubige Gefühl sichtbar war, verloren sich spurlos, als die germanischen Stämme Leben und Glauben mit einem neuen Berufe und mit einer neuen Lehre vertauschten. Es gibt bei den Germanen keine vorchristliche bildende Kunst, das Christenthum erst brachte ihnen die Baulust und das Baubedürfniß, erweckte in ihnen den bildnerischen Sinn. Aber das Christenthum kam von Rom und wurde zuerst in den römischen Provinzen heimisch. Nachdem die gesellschaftliche Ordnung von den zahlreichen Stürmen sich wieder zu erheben begann, hoben sich auch die von den Römern gegründeten Wohnplätze. Wir begegnen in der ersten Zeit des germanischen Mittelalters keinen oder beinahe keinen neuen Stadtanlagen, wohl aber sehen wir die wichtigsten Städte des Mittelalters, die meisten königlichen Pfalzen, Bisthümer und Klöster römischem Anpflanzungen entsprossen. Dieß erklärt den Charakter der ältesten christlichen Kunstwerke in den germanischen Ländern. Sie sind von römischen Aussehen und von den altchristlichen im südlichen Europa wenig unterschieden. Dort, wo schon früher römische Cultur waltete, wie in Gallien, am Rhein und an der Mosel, verlangt das Nachgehen römischer Fußstapfen auch in der Kunst keine weitere Rechtfertigung. Daß auch entlegenere Landschaften den Einfluß römischer Kunst fühlten, hat seine Ursache in der abhängigen Stellung, welche sie zu den erstgenannten Gegenden einnahmen. Man würde aber gewaltig irren, wollte man diese römischen Elemente in der älteren christlich-germanischen Kunst der altchristlichen Kunst in Italien in Geltung und Bedeutung gleichstellen und der antiken Tradition hier wie dort einen gleichen Einfluß zuschreiben. In Italien und theilweise auch in Byzanz wurde die Antike niemals als etwas Fremdes und dem Volke Äußerliches betrachtet; sie gehörte im Gegentheile zum nationalen Wesen und befriedigte in ihren Grundformen den ästhetischen Sinn des Volkes. Wie sich in Italien das städtische Leben des Alterthumes fortdauernd erhielt, das Landleben nicht die geringste Culturbedeutung errang; wie die meisten Städte neben den christlichen Localsagen auch die antiken festhielten, und mit kaum geringerem Stolze auf diese als auf jene blickten: so hat auch die italienische Kunst des Mittelalters mit geringen Unterbrechungen den Zusammenhang mit der Antike gewahrt und in diesem Zusammenhange ihr Wesen geschaut. Die Kunst wie das Volk blieben hier romanisch. Im germanischen Norden dagegen fühlte sich das Volksbewußtsein von der römischen Kunstweise nicht ausgefüllt; es nahm dieselbe an, einestheils weil sie im Gefolge des neuen, durch Rom vermittelten Glaubens auftrat, und dann weil sie offenbare technische Vorzüge besaß. Es

empfing dieselbe gleichsam nur mit dem Vorbehalte späterer Umwandlungen, es lernte an derselben, benützte sie als Schule, ließ sie aber fallen, als die eigene schöpferische Kraft Form und Ausdruck gefunden hatte. Die übersichtliche Zusammenstellung aller Thatsachen zeigt also den Beginn der germanischen Kunstthätigkeit auf römischem Boden, in römischer Weise, mit römischer Technik, sie zeigt aber weiter den römischen Styl als einen bloßen Durchgangspunkt, welchen das germanische Volksbewußtsein bald durchbricht und überflügelt. So lange das letztere nur leidend auftritt und wegen seiner heidnischen Erinnerungen nothwendig verachtet bleibt und unterdrückt wird, lastet auf ihm als ein fremdes, herrschendes Element die römische oder besser lateinische Kunst. Sie bildet einen Gegensatz zur nationalen Anschauung, welcher später überwunden wird, sie fällt nicht mit der letzteren, wie in Italien zusammen. Die germanische Rechtsgeschichte ist das beste Mittel, sich den Einfluß des römischen Wesens auf die germanischen Stämme zu verdeutlichen, die Erinnerung an das Schicksal der germanischen Poesie in der ersten christlichen Zeit mag dazu dienen, Analogien zu dem eben Behaupteten aufzustellen.

Zahlreiche Reste der künstlerischen Thätigkeit aus der vorkarolingischen Zeit kann Niemand billiger Weise erwarten. Ja, will man aufrichtig sein, so kann man kaum ein einziges, sicher datirtes Kunstwerk aus dieser Periode aufweisen. Wie irgendwo richtig bemerkt wurde, unsere ärmlichen Landkirchen, mit ihrem schlichten Gemäuer und nothdürftiger Bedachung, klein, finster und formlos, geben am besten den Eindruck der altchristlichen Kirchen im Norden wieder. Wenn sie nicht durch die Zeit zu Grunde gingen, so wurden sie durch die Baulust der folgenden Jahrhunderte zerstört. Viele Kirchen, z. B. angelsächsische, waren von Holz. Wie konnte man von solchen eine längere Dauer erwarten? Es gab freilich nicht lauter Nothbaue, es werden von alten Schriftstellern auch Prachtkirchen erwähnt. Nichts auf der Welt ist aber so wandelbar und so unduldsam als der Schönheitssinn. Was den Zeitgenossen alle erdenkliche Pracht und Schönheit zu übertreffen schien, fanden vielleicht schon die nächsten Nachkommen häßlich und der Erhaltung unwerth, abgesehen davon, daß praktische Bedürfnisse in vielen Fällen die Erweiterung und den Umbau der bestehenden Kirchen erheischten. Über eine andere Art, in welcher Kirchen gegründet wurden, belehrt uns Gregor von Tours in seiner fränkischen Geschichte. Er erzählt im 31. Kap. des ersten Buches, daß die Christengemeinde in Bourges, welche zumeist aus dem armen Volke war und kein Geld zum Kirchenbaue besaß, vom Senator Leocadius ein Haus zur Abhaltung

des Gottesdienstes geschenkt erhielt. Ähnliches mag sich auch an anderen Orten zugetragen, solche Kirchen aber gewiß nicht durch architektonische Schönheit sich ausgezeichnet haben. Sind wir auch arm an Denkmälern, so sind wir es keineswegs an schriftlichen Nachrichten über Kirchenbauten aus den ersten christlichen Jahrhunderten. Es gibt keine einzige römische Pflanzstadt auf germanischem Boden, welche nicht ihre ersten Kirchen in das dritte, vierte oder wenigstens fünfte Jahrhundert zurückführte. Um nur einzelne Beispiele anzuführen, so verdankte z. B. das heutige Cöln, Bonn, Trier und andere Rheinstädte der Kaiserin Helena, der Erbauerin von 72 Kirchen, die ersten oder wichtigsten Kirchenanlagen. St. Gereon war ihr Werk und bereits im VI. Jahrhunderte wegen des goldigen Schmuckes, der die Mauern bedeckte, weit und breit gerühmt, von Chronisten angeführt, von Dichtern gepriesen. Zwar nicht aus dem IV., doch aber aus dem VII. Jahrhunderte ist die ehrwürdige Kirche Maria im Capitol, anderer Cölner Kirchen, deren Ursprung die Sage bis in das dritte Jahrhundert zurückführt, gar nicht zu erwähnen. Mit den Rheinlanden theilt Gallien die Ehre hohen Alters seiner Kirchen. Nachdem bereits im dritten und vierten Jahrhunderte hier Gebäude für gottesdienstliche Versammlungen errichtet wurden, schritt das folgende Jahrhundert zur Anlage von Prachtbauten. Gregor von Tours beschreibt die Martinskirche zu Tours, vom Bischof Perpetuus an der Stelle einer älteren gebaut, als einen Bau von 160 Fuß Länge, 60 F. Breite und 45 F. Höhe. Im Chore zählte man 32, im Schiffe (in capso) 20 Fenster, die Zahl der Säulen überhaupt betrug 120, jene der Thüren 8. Lassen diese Worte auch nicht die nähere Einrichtung der Kirche erkennen, so bleibt doch die Form einer Basilica, die Gliederung in Chor und Schiff zweifellos. Ähnlich in den Dimensionen war die gleichzeitige Kirche zu Clermont, ein Werk des Bischofes Namatius. Sie unterschied sich aber von der ersteren durch ihre Kreuzform, gebildet durch vorspringende Flügel zu beiden Seiten der runden Apsis. Die Summe der besonders seit der Bekehrung Chlodvichs und der Franken errichteten Kirchen läßt sich ohne Mühe aus alten Schriftwerken vermehren, ohne aber unsere kunstgeschichtliche Kenntniß zu befördern. Versuchen wir lieber aus den vorhandenen Bauresten der römischen und merovingischen Periode den Zustand der ersten christlich-germanischen Architektur — von Plastik und Malerei ist unsere Kunde vollkommen nichtig — uns zu verdeutlichen. Unter diesen gehört den ältesten Theilen des Trierer Domes der Vorzug des größten Alters. Als ältester Theil des Baues gibt sich der mittlere Kirchenkörper, von dem zweiten Pfeiler im Westen beginnend, zu erkennen. Gegenwärtig

durch spätere Erneuerungen und Erweiterungen verbaut, bildet dieser älteste Dom im Grundrisse ein Quadrat, und ist im Innern durch vier korinthische Granitsäulen in drei Schiffe gegliedert, von welchen Gurtbogen zur Verstärkung der Tragkraft ausgingen. An der Ostseite mochte eine halbrunde Apsis sich angeschlossen haben. Das Mauerwerk besteht aus abwechselnden Schichten von Ziegeln und Bruchsteinen mit breiten Fugen und dicken Mörtellagen. Die Tradition erblickt in diesem Baue Reste des Palastes der heil. Helena. Wenn auch diese Angabe keine weitere Beglaubigung hat, so ist doch der Ursprung des Baues mit aller Wahrscheinlichkeit in das Ende des vierten Jahrhundertes in den Schluß der römischen Periode zu setzen. Für die Abweichung von der langgestreckten Basilikenform fehlt es an ausreichenden Erklärungsgründen; die quadratische Gestalt konnte auch bei einer ursprünglichen Kirchenanlage angewendet werden, oder aus der Umwandlung eines älteren Baues, etwa der Curie in den Dom im VI. Jahrhunderte herrühren.

Wenn eine neuere Ansicht richtig ist, so wäre die porta nigra zu Trier ein merovingisches Denkmal etwa aus dem VI. Jahrhunderte. Eine zweifellose Entscheidung ist darüber wie über die meisten germanischen Frühbauten nicht zu erwarten. Die Bauweisen aus der letzten römischen und ersten merovingischen Zeit fließen so unvermerkt in einander, daß sich bestimmte Merkmale für die Werke der einen oder der anderen Periode gar nicht aufstellen lassen. So kann z. B. auch der Clarenthurm zu Cöln aus der Römerzeit oder aus der merovingischen Periode herrühren. Unstreitig zu den Umfassungsmauern der alten Stadt gehörig, zeigt das Mauerwerk römischen Charakter, die äußere Decoration: wechselnde Lagen von verschieden geformtem und gefärbtem Gestein, das Streben nach musivischen Wirkungen hat eine große Verwandtschaft mit der altfränkischen Verzierungsweise. Dieser Farbenwechsel in der äußeren Decoration, gleichsam der Ersatz für lebendige Profilirung, hat übrigens am Rheine eine große Beliebtheit erlangt, da wir ihn namentlich bei Bogeneinfassungen, durch wechselnde Lagen von Ziegel- und Hausteinen gebildet, bis in das XI. Jahrhundert an S. Cäcilia, S. Pantaleon zu Cöln und am Bonner Münster finden.

Die Dunkelheit, welche nothwendig über die merovingischen Bauten herrscht, leistete der Einbildungskraft namentlich französischer Archäologen einen großen Vorschub, und veranlaßte Forscher, zahlreiche Monumente aus keinem anderen Grunde der merovingischen Periode einzuverleiben, als weil über ihr Alter keine anderen Thatsachen vorliegen. Dafür mußten sich merovingische Bauten nicht selten einen keltischen Ursprung gefallen lassen, wie die allerdings seltsame Taufkirche S. Jean zu

Poitiers, obwohl durch den Patron und das vertiefte Taufbecken, die piscina, als Baptisterium sattsam documentirt. Im Grundrisse rechteckig, mit einer fünfseitigen Apsis im Nordosten geschlossen, welcher in der Querrichtung des Baues halbkreisförmige Nischen entsprechen, hat die Kirche durch Anbauten und Zerstörung wohl Arges erlitten; doch prägt sich der ursprüngliche Charakter noch immer deutlich genug aus. Er zeigt außer dem erwähnten Schichtenwechsel von Hau- und Ziegelsteinen im Friese eine barbarische Nachahmung antiker Glieder. Die Façade an der Südostseite zieren oben auf einem Gesimse ruhend vier kurze Pilaster, man möchte sagen von schlechtester römischer Arbeit; sie tragen einen Architrav und darüber drei Aufsätze, einen mittleren Halbkreis, zu beiden Seiten von sogenannten Frontons umgeben. Das Kranzgesims ruht auf antikisirenden Kragsteinen, worauf das mit Frontons und Rosetten verzierte Giebelfeld folgt. Zwar nicht diese auffallende, selbst im Detail ersichtliche Nachahmung der römischen Architektur, welche übrigens zum guten Theile aus der Unfähigkeit des Meisters sich erklärt und durch das Zusammenraffen älteren Materiales mit entstand, wohl aber den Farben- und Schichtenwechsel zeigt die Façade an der kleinen Kirche zu Savenières bei Angers, gleichfalls von ungewisser vielleicht merovingischer Bauzeit. Schichten von schräg gelegten Ziegeln trennen ziemlich regelmäßig die aus schwärzlichem Gestein aufgeführte Mauermasse, die Fensterbogen werden von abwechselnden Lagen von weißem Tufstein und rothen Ziegeln gebildet.

Baureste aus dieser Periode, charakterisirt durch die Anwendung kleiner unregelmäßiger Steine statt rechtwinklich behauener Blöcke und Quadern — Basse oeuvre, schlechtes Werk, nannten treffend die Bewohner von Beauvais ihre alte Cathedrale zum Unterschiede der neueren haute oeuvre getauften — und durch die auch aus technischen Gründen erklärliche Vorliebe für die rhythmische Unterbrechung der Bruchsteinlagen durch Ziegelschichten kommen auch sonst noch im Frankenreiche vor. Sie sind aber nirgends ausgedehnt und keineswegs geeignet, in uns die Vorstellung eines merovingischen Baustyles zu erwecken. Natürlich richtet sich die Bauweise nach den verschiedenen localen Traditionen, nach der geringeren oder größeren Summe geretteter Culturreste. Im südlichen Gallien von der spätrömischen Architektur noch wenig entfernt, wird sie unförmlicher und unverständlicher in den nördlichen Landschaften, und verfällt endlich an abgelegeneren Orten in vollständige Armuth und Kunstlosigkeit. Kann man einer Stelle bei Beda (vita Abb. Wiremuth et Gerv.) trauen, so war noch im VII. Jahrhunderte die Bauart in römischer Weise bei den Franken bekannt und üblich. Damit stimmt

nun schlecht überein, wenn in der Lebensbeschreibnng des heil. Didier aus der gleichen Zeit gallische und römische Bausitte einander gegenübergestellt werden. Vereinigen lassen sich diese widersprechenden Angaben, wenn man in der Construction das Verlassen der antiken Technik, dagegen in der Profilirung und Decoration vorwaltende römische Erinnerungen annimmt. Gewiß bleibt dieß, daß während der ganzen merovingischen Periode die Kunst ein dürftiges äußerliches Leben fristet, und ohne frische Kraft von einzelnen Resten der römischen Bildung zehrt. Wie der Chronist Fredegar sagt: Das Greisenalter schien bereits die Welt zu überfallen. „Darum, meint er, hat die Schärfe des Geistes bei uns nachgelassen und vermag Niemand in dieser Zeit es, den früheren Schriftstellern gleich zu kommen." Darum zeigt auch die Kunst einen merkwürdigen Stillstand. Die Mischung der Laster der Verfeinerung und der Roheit, welche die merovingische Periode auszeichnet, kam der Kunst nicht zu Gute. Noch rollte nicht reines christliches Blut in den Adern des Volkes, das alte germanische und römische war aber bereits vergiftet und verfault.

Viele Forscher, ungeduldig die neue christlich-germanische Kunstbildung zu schauen, glaubten, was sie vergeblich bei den Franken und Angelsachsen suchten, bei den Longobarden in Italien zu finden. An die Longobarden, die im VI. Jahrhunderte einrückten und außer der Poebene auch einzelne Landstriche in Mittel- und Unteritalien besetzten, soll sich die erste Blüthe germanischer Kunst knüpfen, von ihnen namentlich ein besonderer longobardischer Baustyl ausgehen. Wir hörten Ähnliches von den Ostgothen behaupten, fanden aber unsere Hoffnungen getäuscht, und die Ostgothen in der Kunstthätigkeit vollkommen passiv. Verhält es sich mit den Longobarden anders? Die urkundlichen Belege einer longobardischen Kunst müssen wir bei Paulus Diaconus, dem anziehenden Geschichtsschreiber seiner Landsleute im VIII. Jahrhunderte aufsuchen. Er spricht in der That von einem Palaste zu Monza, welchen die Königin Teudelinda mit „Stücken aus der longobardischen Geschichte ausmalen ließ" und von der hier zu Ehren des heil. Johannes des Täufers errichteten Kirche (J. 602), er führt die Stiftung eines Heiligthumes zu Pavia durch König Aribert (653), der Ambrosiuskirche eben dort durch K. Grimuald an und erwähnt die durch die Königin Rodelinde und Kunningpert gegründeten Kirchen und Klöster. Diese und ähnliche Angaben berechtigen uns aber noch keineswegs zu der Behauptung eines selbständigen longobardischen Baustyles. Auch die Bauverordnungen longobardischer Fürsten, jüngst erst gesammelt und herausgegeben, können dafür nicht angezogen werden. Sie behandeln Verwaltungsgegenstände

und beweisen höchstens die Ansammlung besonderer technischer Fertigkeiten bei den Anwohnern von Como, etwa aus der römischen Zeit vererbt und bewahrt. Die magistri comacini gelten für Bauführer und Maurer überhaupt und bilden das Seitenstück zu anderen zahlreichen Künstlerfamilien und Localschulen des Mittelalters. Wir bleiben auf die Schlüsse beschränkt, welche die Anschauung alter Baudenkmäler in der Lombardei und in den longobardischen Districten Mittel- und Unteritaliens gestatten. Nachdem das Alter von S. Michele in Pavia und anderen Kirchen um einige Jahrhunderte zurückgesetzt werden mußte, verlor die früher beliebte Annahme alle thatsächliche Begründung, als wäre die erste Blüthe der mittelalterlichen Architektur durch die Longobarden verwirklicht, als wären weiter namentlich der rheinische Baustyl des XI. und XII. Jahrhundertes, dessen äußere Gallerien, unter dem Kranzgesimse angebrachte Bogenfriese, und als Mauerstützen dienende Lissenen und Halbsäulen ursprünglich eine longobardische Schöpfung, unter den Carolingern nach dem Norden verpflanzt. Weniger zweifelhaft erscheint bei einzelnen Bautheilen lucchesischer Kirchen der longobardische Ursprung, z. B. bei S. Michele oder Frediano, welche letztere die Form einer Basilica zeigt und weit entfernt von den phantastischen Verzierungen, den Thierbildern, womit z. B. das Portale von S. Michele zu Pavia geschmückt ist, im Ganzen den altchristlichen, italienischen Werken sich anschließt. Neuerdings wurde der selbständige longobardische Baustyl wieder zu retten versucht und demselben namentlich die Fortführung der Wölbekunst, in den ersten Zeiten des Mittelalters bei den Basiliken vergessen und bei den anfänglichen Kuppelbauten schwer vermißt, zugeschrieben. Die Cathedrale von Casale (742 gegründet) wurde als Beleg angeführt und an ihr außer den Gewölben auch der Kampf der antiken Traditionen mit der germanischen Phantasie, die beschwingten Ungeheuer, in Schlangen endende Drachen neben dem Eierstabe und den Blätterornamenten der alten Kunst hervorgehoben. Der vorzeitige Tod des emsigen Forschers F. Osten hat diese Untersuchungen unterbrochen, und das abschließende Urtheil über den allerdings wichtigen Gegenstand verhindert. Die Cathedrale von Casale in Montferart hat uns übrigens auch Reste longobardischer Bildnerei bewahrt. Je geringer die Zahl solcher Überreste ist — außer Agilulfs Krone zu Monza sind uus nur wenige Geräthe und Bilderhandschriften bewahrt — desto dankbarer müssen wir jedes einzelne Denkmal hinnehmen, wenn gleich diese Porträtreliefs an der Façade der Vorhalle, K. Liutprand und seine Gattin vorstellend, von überaus plumper Arbeit und rohem Ausdrucke, unsere Vorstellungen von der longobardischen Kunst weit herab-

stimmen. Es konnte aber nur die Unkenntniß der allgemeinen Culturverhältnisse dieselben übermäßig spannen. Kunstkenntnisse brachten die Longobarden keineswegs aus dem Norden mit; sie fingen auch die Kunstübung nicht unmittelbar nach ihrer Niederlassung in Italien an. Bewegten doch die verheerenden Züge dieses „wilden Volkes" Papst Gregor zu den Worten: „Das Land, worin wir leben, verkündigt nicht blos den Untergang der Welt, sondern es zeigt ihn schon." Auch der arianische Glaube, zu welchem sich lange Zeit die Longobarden bekannten, die gedrückte Stellung der römischen Kirche waren gewichtige Hindernisse künstlerischer Entwicklung. Später zeigen sich wohl die Longobarden als eifrige Söhne der Kirche, als unermüdliche Gründer von Kirchen und Klöstern, als strebsame Pfleger der Bildung. Zu den erwähnten Bauleuten von Como können wir noch Grammatiker, Ärzte, ja selbst einen Maler Auripert als geachtete Persönlichkeiten hinzufügen. Wir haben aber allen Grund, hierin den Einfluß römischer Bildung zu vermuthen. Wie die Longobarden allmälig ihre germanische Kleidung ablegten und den sie unterscheidenden arianischen Glauben abschwuren, wie sie in Sprache und Sitte dem unterworfenen Volke sich anbequemten und die antike Vorherrschaft der Städte unangetastet ließen: so war auch im Bereiche der Kunst die Empfänglichkeit vor der schöpferischen Kraft überwiegend und ihre nationale Eigenthümlichkeit nur in Einzelheiten und in der gesteigerten Formlosigkeit bemerklich. Die Longobarden bilden den wichtigsten Factor in der Umwandlung des römischen Italien in ein romanisches, d. h. in ein mit deutschen Elementen versetztes römisches, aber eine selbständige Culturbedeutung in einer so frühen Zeit können sie in keiner Weise beanspruchen. Es hatte die Bildung überhaupt noch keine klare, bestimmte Gestalt errungen und in den furchtbar wilden, an den Weltuntergang mahnenden Zeiten keine feste Richtung, nicht einmal eine bleibende Stätte gefunden. Diesen Gährungskampf wenigstens theilweise zu schließen, der Welt eine äußere Einheit, eine übersichtliche Ordnung zu leihen, blieb das Verdienst der Carolinger. Die fränkische Herrschaft derselben verbindet alle Stämme Großgermaniens zu einem politischen Ganzen, und vereinigt die meisten römischen und longobardischen Provinzen Italiens, die Kaiserkrönung Karls d. G. ist der symbolische Ausdruck der wieder gewonnenen Welteinheit. Die Ausbreitung des Christenthums über das innere Deutschland in Thüringen, Hessen, Ostfranken, Baiern und später auch in Sachsen vergrößert ansehnlich den Schauplatz der Cultur, das kirchliche Bedürfniß schafft Klöster und neue Bischofssitze und in diesen die Keime zu neuen Städten. Zum älteren S. Gallen (614 geg.) gesellt sich im VIII. Jahrhunderte

Fulda als ein zweiter Mittelpunkt reiferer Gesittung und geistiger Bildung. Und wie die im Abendlande ohnehin dem werkthätigen Leben stets zugeneigten Benedictinerklöster mit ernster Kraft Culturzwecken sich widmen, so athmet auch das Hofleben einen verhältnißmäßig gesitteten Geist und zeigen die Herrscher ein reges Culturinteresse. Der Kreis, welchen Karl der Große um sich sammelte, die poetische Form dieses Bundes, Karls des Großen Gesetze, Eginhards Einfluß und Thätigkeit sind eben so viele Bürgen dieser Zeitrichtung. Das Ziel blieb die Verpflanzung römischer Bildung und Wissenschaft, so weit sich dieselbe eben noch erhalten hatte, zu den germanischen Stämmen. Die Bildung auf nationale Grundlagen zurückzuführen, lag nicht im Sinne der Zeit, wiewohl auch die heimische Sprache und die altgermanische Dichtung Karl d. G. zu ihren Pflegern zählt. Diesem wehrte theils die geringe Entwicklung des volksthümlichen Wesens, theils die kirchlichen Traditionen, der noch nicht völlig getilgte Gegensatz zwischen der neuen Lehre und den heimischen, heidnischen Anschauungen. Auch die bildenden Künste folgten noch den alten Spuren und bewahrten vielfach das römische Gepräge. Die Neuerungen und Abweichungen, welche bemerkt werden, kommen erst im folgenden Zeitalter zur vollständigen Geltung.

Karl des Großen Baueifer und christlichen Kunstsinn bezeugen, außer zahlreichen Verordnungen, das Wiederherstellen und Instandhalten der Kirchengebäude betreffend, die Denkmäler, welche seinem Willen und Eginhards des Bauverwesers Sorge ihren Ursprung verdanken. Von diesen hat die Aachner Münsterkirche (786—804) den weitesten Ruhm erlangt. Sie gehört dem neben der Basilica herrschenden zweiten altchristlichen Bautypus an, dessen vollkommenste Ausbildung Byzanz anheim fiel, welcher im Occidente dagegen nur vereinzelt vorkommt. Eine Polygonkirche wie S. Vitale zu Ravenna, wird der Aachner Münster gewöhnlich auch als eine unmittelbare Nachahmung des letzten Werkes ausgegeben und zur Bekräftigung dieser Ansicht die von Rom und Ravenna herbeigeschleppten Säulen von Granit, Porphyr und Marmor angeführt. Woher das Material genommen wurde, entlehnte man auch den Bauplan. In der That zeigt sich aber zwischen den beiden Werken nur eine Gattungsverwandtschaft. Das mittlere, von Pfeilern gebildete kuppeltragende Achteck umgibt ein sechzehnseitiger Umgang in zwei Stockwerken. Der Bogen, in welchem sich der Umgang gegen das Achteck öffnet, ist im oberen Umgange durch zwei auf einander gestellte Säulenpaare ausgefüllt. Auch die rechteckige Chornische an der Ostseite ist in zwei Stockwerke getheilt, die gegenüberliegende Vorhalle mit der darüber befindlichen kaiserlichen Loge von zwei Rundthürmern begrenzt.

Die zahlreichen Veränderungen, welche der Bau in der Folgezeit erfuhr, haben auch den Mosaikschmuck der Kuppel verwischt, doch immerhin so viel übrig gelassen, um neben einem großen Geschicke in der Wölbekunst eine rohe Technik und geringen decorativen Sinn zu erkennen. Einem so berühmten und mit so großem Aufwande ausgeführten Werke, wie die Aachner Marienkirche war, konnte es nicht an zahlreichen Nachbildern fehlen. Wir finden unter anderen solche in der Palast- oder Heidenkapelle zu Nymwegen, in der elsässischen Kirche zu Ottmarsheim, in Bauresten zu Essen, in der Johanneskirche zu Lüttich u. s. w. Es mangelt aber auch nicht an Beispielen Carolingischer Basiliken und namentlich bei denselben nicht an Zeichen selbständigen Formensinnes. Der ältere Cölner Dom (814—873), das sichere Muster späterer Kirchen, z. B. der Bremer Petruskirche, die Klosterkirchen zu Fulda und St. Gallen zeigten alle eine gleichförmige Anlage. Ist auch vom Cölner Dome nur eine überdieß lange nach seiner Zerstörung durch Brand angefertigte Beschreibung auf uns gekommen, so besitzen wir dafür von der Kirche zu St. Gallen den Originalplan oder wenigstens einen Originalentwurf (D. d. K. C. I. 11.), dessen Schöpfer aber nicht hier, sondern wahrscheinlich am fränkischen Hofe in den Rheinlanden zu suchen ist. Die Anlage zweier Chöre, eines östlichen und westlichen, in Cöln und Fulda auch zweier Krypten unter den erhöhten Chören, also die Verdoppelung des Hauptraumes, das Wegfallen einer als solche charakterisirten Eingangseite zeichnet diese Bauwerke aus, an welchen auch bereits mit dem Kirchenkörper verbundene Thürme vorkommen. Für jene Doppelchöre ist bis jetzt weder ein ausreichender ästhetisch-technischer Grund noch ein Cultusmotiv gefunden worden. Gewiß gab es ein solches, und mochte auch irgend welche Tradition, wie Boisserie vermuthet die Nachbildung der heil. Grabkirche, diese nur auf Deutschland beschränkte Anordnung begünstigt haben.

Außer diesen documentirten Werken kommen noch einzelne Baureste vor, deren einfacher Styl oder römische Anklänge ihre Entstehungszeit unter den Carolingern vermuthen läßt, so die Marienkapelle zu Würzburg und der sogenannte alte Dom zu Regensburg, beide mit halbrunden Wandnischen, dann mehrere Krypten, die in der Regel ein älteres Alter haben als die über ihnen aufgeführten Kirchengebäude, z. B. die Krypta der Michaelskirche zu Fulda, der Wipertuskirche zu Quedlinburg, jene zu Emerich an der holländischen Grenze, anziehend durch die eigenthümliche Pfeilerbildung — sie erscheinen als 4, 8, 16 Halbsäulen construirt — u. A. Auch die Eingangshalle der Kirche zu Lorsch bei Darmstadt, 774 geweiht, und durch die Wiederbelebung antiker Formen

auffallend, kann wenigstens mit gleichem Rechte zur karolingischen Periode wie in das XII. Jahrhundert, wohin sie neuerdings versetzt wurde, gerechnet werden.

Wir müssen den karolingischen Werken noch die Palastbauten hinzufügen, welche Karl d. G. zu Aachen, Nymwegen, Ingelsheim u. a. errichten ließ. Die Reste des Ingelsheimer Palastes wurden von Cohausen im Jahre 1852 gemessen und zusammengestellt, und da ergab sich als die Form des Festsaales eine Basilica, durch zwanzig Säulen gegliedert und mit einer ungewölbten Nische geschlossen. Bis zu einer Höhe von 20—25 Fuß kann man noch die östliche Langmauer, einen Theil der Apsis, den Ansatz des Triumphbogens und drei vermauerte Fenster verfolgen. Die Zwischenweiten der zwanzig Säulen ergaben zwanzig Wandfelder, je zehn auf jede Seite, welche mit eben so vielen parallel componirten Bildern aus der alten und fränkischen Geschichte bedeckt waren. Die Beschreibung der letzteren hat uns der Dichter Ermold Nigellus aus dem IX. Jahrhunderte bewahrt. Karolingische Bauwerke werden außer den Rheinlanden und in Deutschland auch im engeren Frankreich und auf den brittischen Inseln aufgezählt. Dort rührt z. B. die Kirche St. Martin zu Angers aus dem IX. Jahrhunderte, eine nüchterne Pfeilerbasilica mit stark vortretendem Querschiffe, über dessen Vierung sich die Kuppel erhebt, ein Werk von guter, aber schwerfälliger Arbeit. In England fehlt es gleichfalls nicht an Proben des sogenannten angelsächsischen Styles, welcher in seinen früheren Schöpfungen mit der karolingischen Periode zusammenfällt. Die verheerenden Dänenzüge jedoch und der systematische Umbau der meisten Kirchen in den folgenden Jahrhunderten ließen fast gar keine größeren Denkmäler auf die Gegenwart kommen. Die Krypten zu Ripon und Herham, schmale Zellen mit sehr dickem Mauerwerke, die Kirche zu Brixworth aus römischem Materiale erbaut, der Thurm zu Sompting u. A. sind leider nur sehr dürftige Beispiele der gewiß reichen, aber völlig dunkeln angelsächsischen Kunstweise.

Wären uns die Mosaikbilder am Aachner Münster, die Wandgemälde im Ingelsheimer Saale erhalten, die man irrthümlich für Schnitzwerke ausgegeben hat, wir brauchten nach keinen weiteren Mustern karolingischer Bildnerei zu suchen, würden aber schwerlich auf germanische Eigenthümlichkeiten, wohl nur auf Nachbilder des in Italien herrschenden altchristlichen Styles stoßen. Da diese Quelle der Erkenntniß versiegt ist, so bleiben nur noch die zahlreichen Kirchengeräthe, Reliquienkästen, Altartäfelchen oder Diptychen, Kelche, Kreuze, Amtsstühle u. s. w., dann aber auch die Bilderhandschriften zur Betrachtung

übrig. Die Kirchen empfingen die meisten in jener Zeit gefertigten Kunstwerke als Weihgeschenke, die Klöster bildeten die gewöhnliche Künstlerwerkstätte. Nicht allein daß die meisten angelsächsischen, fränkischen und deutschen Kirchen jener Zeit Geistliche zu Schöpfern haben, so benützten auch viele Klosterbrüder, z. B. zu S. Gallen und Tegernsee ihre Muße zu literarischen und künstlerischen Arbeiten. Diese Thatsache mußte wenigstens hervorgehoben werden, da eine Kunstgeschichte dieser einsamen Culturstätten bei der gänzlichen Zerstreuung ihrer Kunstschätze und dem Mangel genauer schriftlicher Nachrichten nicht möglich ist. Der Bischof Leo von Tours, der Baukunst kundig, der Bischof Agricola von Chalons, das Kloster zu Solognac bei Limoges, wo so viele „kunsterfahrene Meister" lebten, in England Wilfrid und Benedict, der Mönch Tuotilo von S. Gallen, dessen Schnitzwerke von Elfenbein, ein thronender Christus umgeben von den Evangelisten und den personificirten Weltelementen an dem vorderen Deckel, dann eine Himmelfahrt Mariens und S. Gallus mit dem Bären an dem hintern Deckel eines Evangelienbuches, die dortige Bibliothek bewahrt, mögen als Beispiele für viele dienen.

Eine verwandte Arbeit zeigen die Reliefs am Deckel des Evangelariums Karl des Kahlen 871 zu München, und noch zahlreiche Beispiele dürften die Heiligthümer rheinischer Kirchen, z. B. Aachen, Emmerich u. A. bieten, nur verlangen die letzteren noch eine genauere kunstgeschichtliche Untersuchung.

Was schließlich die Miniaturen anbelangt, so bilden die angelsächsischen eine ziemlich selbständige Gruppe. Aus der Betrachtung eines Evangelariums aus dem VII. Jahrhunderte zu London, das sogenannte Cuthbertbuch von vier Mönchen geschrieben, und eines Foliobandes gleichen Inhaltes aus dem VIII. Jahrhunderte zu Paris gewann Waagen die Überzeugung einer hohen Ausbildung aller rein technischen Theile bei gänzlicher Abwesenheit von Verständniß in dem Figürlichen. Die Gestalten, wie die Gewänder werden kalligraphisch behandelt, weder Schatten angegeben, noch Gewandmotive durchgeführt oder in den Falten die Stofffarbe der Kleider festgehalten, dafür aber sind die Ornamente sauber und geschmackvoll, bereits anklingend an die phantastische Ornamentik des eigentlichen Mittelalters gearbeitet. Eigentlich fränkische Miniaturen aus der Zeit Karl des Großen und seiner Nachfolger, besonders Karl des Kahlen, sind nicht selten, zeigen aber in den besten Fällen keinen selbständigen Styl, sondern eine Nachahmung altchristlicher Miniaturen in Composition und Färbung; nur in der Zeichnung macht sich ein barbarisches Element, eine Mißhandlung der Formen und Verhältnisse geltend. Proben deutscher Miniaturkunst der karolingischen

Periode bieten Handschriften in der Bibliothek zu S. Gallen, dann aber die Wessobruner Pergamenthandschrift aus dem Jahre 814 zu München. Mit der literarischen Wichtigkeit dieses Coder geht die künstlerische Bedeutung keinen gleichen Schritt. Die nur stellenweise bemalten Federzeichnungen weisen auf eine ungeschickte Nachbildung altchristlicher Motive hin. In einer anderen Beziehung verdient aber die Handschrift dennoch eine besondere Erwähnung. Als den idealen Durchschnitt einer Kirche gibt sie die vollkommen deutliche Form einer Basilica mit erhöhtem Mittelschiffe und niedriger Apsis. Dadurch ist der Anschluß der karolingischen Kunst an die altchristliche, das Zurücktreten des nationalen Formensinnes, die Stellung des karolingischen Zeitalters als einer blos vorbereitenden, die äußeren Bedingungen sammelnden Culturperiode um einen neuen Beweis reicher geworden.

Siebenundzwanzigster Brief.

Die germanischen Völker. Der romanische Baustyl, sein System und seine Entwicklung.

Aus der Gebundenheit an antike Kunstformen, so weit sich dieselben in der altchristlichen Tradition erhielten, konnte sich das erste Jahrtausend u. Z. nicht herausreißen. Es zögerte in gleicher Weise hier die eigenthümlichen Stammesanlagen zur Geltung zu bringen, wie es auf anderen Gebieten freiwillig von „den Lateinern" abhängig wurde. Die Gründe für diese Anhänglichkeit und Abhängigkeit liegen in bekannten Verhältnissen. Noch unter den Karolingern kannte man kein anderes politisches Ideal, als welches weit rückwärts die Römer boten, und wußte von keiner anderen Bildungsform, als jener, welche sich aus der innigen Verbindung der kirchlichen Ideen mit den Resten römischer Cultur entwickelt hatte. Hier war ein festes Gerüste, eine sichere Grundlage vorhanden, auf welcher weiter gebaut werden konnte, während es dem germanischen Wesen theils an der gefügigen Form, theils noch am Einklange mit den christlichen Anschauungen gebrach. Die Gefahr der Verführung zum Heidenthume, welche die christliche Vorzeit von dem Umgange mit antiker Bildung befürchtet hatte, war längst verschwunden, im Gegentheile hatte sich der christliche Geist in den römischen Körper vollkommen hineingelebt und in der universellen Geltung der lateinischen

Cultur das richtige Mittel für das eigene universale Streben gefunden. Die Kirche war, wenn nicht das einzige, doch das wichtigste Bindemittel zwischen der römischen Bildung und der zeitgenössischen Kunst, die letztere, der kirchlichen Pflege anbefohlen, aus diesem Grunde den antiken Formen zugänglich. Ein Gegengewicht dagegen gab es noch nicht. Aus dem städtischen Leben allein hätte sich dasselbe entwickeln, auf einen kräftigen bürgerlichen Geist, wie ihn später die Gilden vertraten, gründen können. Das städtische Element war aber am Schlusse des Jahrtausendes erst im Keimen begriffen, an Königshöfen, Klöstern, Stiftern sich emporringend, das Gildenwesen sollte in viel späteren Kämpfen erstarken. Doch war diese kirchlich-römische Kunst von byzantinischer Starrheit weit entfernt. Theils barg die abendländische Kirche überhaupt eine lebendigere Beweglichkeit in sich, theils forderte das gegenüberstehende Volksthum, die nur schlummernde germanische Nationalkraft eine größere Berücksichtigung und ließ sich den Ausschluß vom künstlerischen Schaffen auf die Länge keineswegs gefallen. Wie sich in den lateinischen Gedichten des tiefen Mittelalters, vor dem Beginn mittelhochdeutscher Dichtung hinter der fremden Schale ein derber heimischer Kern birgt, so kann auch die frühgermanische Kunst trotz der römischen Hülle die Spuren selbständiger Phantasie aufweisen, nur daß sie eben einer längeren Zeit bedürfen, ehe sie aus der Unterordnung zur Herrschaft sich erheben. Den Schluß des Jahrtausendes, welcher die karolingische Reichseinheit gesprengt, auf nationaler Grundlage mannigfache Reiche erstehen und in diesen neue, dem Volksgeiste entsprechende Gliederungen und Einrichtungen emporwachsen sah, dieselbe Periode, in welche die Geburt des heutigen Frankreich, des vielgestaltigen Deutschland und bald darauf auch des normanisch-sächsischen Reiches in England fällt, wo neue Sprachbildungen beginnen, die Poesie frisch erwacht, macht sich auch durch die ersten kräftigen Regungen der germanischen Kunstweise bemerklich. Ein Umstand kam hinzu, die Kunstthätigkeit anzuregen. Bekanntlich beherrschte das zehnte Jahrhundert der Glaube an den nahen Untergang der Welt, an die Ankunft des Antichrist im neuen Jahrtausend und das bevorstehende Weltgericht. Zeichen und Wunder, Pest und Hunger traten als Zeugen für die Wahrheit des Glaubens ein. Die trostreiche Kirche wurde der Zufluchtsort der Verzagten, ihre Fürbitte durch Umwandlung der Sitten, Wohlthätigkeit, reiche Schenkungen erworben. Als nun das gefürchtete Jahrtausend gekommen war, ohne daß die Welt aus den Fugen wich, und Sonne und Mond verfinstert wurden, wandelte sich die Angst in thätige Dankbarkeit, steigerte sich die religiöse Begeisterung. Das Vorgefühl des

Weltendes hatte den Kirchen den Stoff zugeführt, nun auch durch äußeren Glanz und Reichthum die Erhabenheit der Lehre zu feiern. Dazu kam die freiwillige Hingabe der Menschheit, die Erlösung von verzehrender Furcht in dauernden Denkmälern zu verewigen. „In den ersten Jahren des XI. Jahrhundertes wurden fast überall, namentlich in Italien und Gallien die Basiliken erneuert, mochten auch viele derselben den Umbau nicht benöthigen. Jedes Volk wetteiferte das andere an Pracht zu übertreffen, und es schien, als ob die Welt, das Alter abwerfend, sich mit dem weißen Festgewande der Kirchen neu bekleiden wollte.“ In der That fallen auch zahlreiche Stiftungen in die Zeit und macht das XI. Jahrhundert in der Baugeschichte der meisten größeren Kirchen Epoche. Nicht allein daß die Gründung vieler sächsischen Kirchen (Magdeburg, Merseburg, Quedlinburg u. A.) in diese Periode fällt, so feiert auch der herrliche Dom zu Speyer im dritten Jahrzehent unseres Jahrtausendes seinen Beginn, jener zu Mainz seine erste Vollendung; ganz nahe an einander rücken auch die chronologischen Bestimmungen bezüglich des Umbaues oder der Wiederherstellung des Domes zu Trier, der meisten Cölner Kirchen: des alten Domes, S. Maria im Capitol, Gereon, S. Georg u. s. w., und alle lassen das XI. Jahrhundert als ein baugeschichtlich sehr wichtiges erscheinen. Der fromme Kaiser Heinrich II., der kunstsinnige Bischof Bernward von Hildesheim, der vielbesungene h. Anno von Cöln mögen als Anknüpfungspunkte zur Versinnlichung des Aufschwunges der Kunst in diesem Zeitalter dienen. Das eben von Deutschland Behauptete gilt auch von Belgien und Frankreich, wo namentlich die Normandie allen Landschaften an Baulust es zuvorthat, und die Kirche das höchste Ansehen erklomm; es gilt auch von England, wohin Wilhelms d. E. Gefolge außer dem verfeinerten Ritterwesen auch eine erhöhte Kunstliebe brachte. Bald nach der normannischen Eroberung bedeckte sich das Land mit kirchlichen und Stiftsanlagen, und die Gedenkbücher der meisten englischen Hauptkirchen führen unter dem ersten normännischen Bischofe einen Umbau oder Neubau an.

Es ging aber mit dieser gesteigerten Bauthätigkeit die technische Fertigkeit keineswegs Hand in Hand. Der mit wenigen Ausnahmen, wie etwa Lüttich, Cöln, allgemein bemerkbare Stillstand im künstlerischen Wirken am Schlusse des Jahrtausendes hatte in dieser Beziehung hindernd eingewirkt und die Kenntnisse der Werkmeister — häufig dem geistlichen Stande angehörig — mit der Größe der gestellten Aufgaben nicht in Einklang gebracht. Die Folge dieses Mißverhältnisses war nicht allein die geringe Dauer der Bauwerke, namentlich ihre leichte

Zerstörbarkeit durch Feuersgewalt, sondern auch der energische Drang, den sichtlichen Mängeln abzuhelfen, die Baudenkmäler sowohl nach ihrer technischen, wie nach ihrer ästhetischen Seite zu vervollkommen. Diese Neuerungen geschahen aber nicht mehr im Geiste der alten künstlerischen Tradition; sie gingen über dieselbe hinaus und wurden der erste Ausdruck der selbständigen nationalen Phantasie. So entstand seit dem Beginn des XI. Jahrhundertes — nur hie und da sind schon früher Regungen eines eigenthümlichen architektonischen Gefühles bemerkbar — ein neuer Baustyl, dessen Wesen zunächst in dem Kampfe gegen die hergebrachte altchristlich-römische Ordnung, in dem Streben darüber hinauszukommen und Altes mit Neuem zu vermitteln liegt, welcher auch aus diesem Grunde beide Seiten an sich trägt, neben mannigfachen und bedeutenden Neuerungen die Reste des traditionellen Typus aufweist und als Umwandlung und Proceß zu keinem vollkommen abgeschlossenen Ausdruck gelangt. Es gibt hier kein fertiges Ideal, welchem sich die vorhandenen Bauwerke unterordnen, das Ideal ist jenseits des wirklichen Styles vorhanden, der letztere in einer stetigen Entwicklung begriffen, jeder Fortschritt ist nur ein weiterer Schritt, ihn zu verlassen und aufzugeben, er verfällt nicht, aber er verändert sich immer stärker, bis er den Gipfel seiner Entfaltung, die volle Verwirklichung seines Strebens in einem gänzlich neuen Bausysteme findet. Die meisten dieser Eigenschaften sind in dem glücklich gewählten Namen des romanischen Styles angedeutet, welchen man in neuerer Zeit an die Stelle der früher giltigen Bezeichnungen: byzantinischer oder longobardischer Baustyl setzte. Die römische Kunstweise, aber mit germanischen Elementen versetzt, ist allerdings das charakteristische Merkmal des romanischen Styles, und aus diesem Grunde der letztere Name so sehr bezeichnend. An die romanischen Völker, im Gegensatz zu den germanischen des Nordens als seine Schöpfer, oder etwa an den italienischen Ursprung wird ohnehin Niemand denken. Sollte aber dadurch die Erinnerung an die Geistesrichtung der eigentlich romanischen Völker geweckt werden, so trifft man vollkommen das Richtige, da allerdings die nordischen Völker eine Zeit lang mit den südlichen auf gleicher Bahn wandelten, die schroffe Spaltung zwischen beiden, die abgeschlossene Ausbildung der einzelnen Nationalitäten erst später eintrat. Der Schauplatz der Bauthätigkeit in der romanischen Periode bleiben also Deutschland, Frankreich, England und nur theilweise Italien; die Zeitgrenzen, innerhalb welcher der romanische Styl herrschte, bilden in runden Zahlen das XI. und XIII. Jahrhundert, obzwar derselbe an einzelnen Orten bereits früher sich regte und noch lange im XIII. Jahrhundert nachklang.

Die Grundgestalt des romanischen Baues ist, wie schon die allgemeine Angabe ergab, die altchristliche Basilica, sie ist aber gleichsam nur der gefügige Stoff, welchen die germanische Phantasie mit neuen Formen umschrieb. Es blieb der Kirche die Bestimmung eines Versammlungshauses, es blieben alle daraus folgenden architektonischen Motive, wie namentlich die Theilung des inneren Raumes in ein Langhaus für die Gemeinde und den Chor für die opfernden und lehrenden Priester. Nur weil es keine Katechumenen mehr gab, die altchristliche Gemeindegliederung überhaupt ihre Geltung verloren hatte, so fielen einzelne für diesen Zweck bestimmte Kirchentheile, wie der Narther, fort. Auch das Atrium verschwand und ließ den Eingang zur Kirche nun unmittelbar offen. Eine dem Atrium in der Gestalt, aber nicht im Zwecke verwandte Anlage bildete sich in den Kreuzgängen aus, welche bei Stifts- und Klosterkirchen dem Hauptbaue zur Seite liegen und gleichfalls als Umgänge um einen offenen viereckigen Hofraum erscheinen. Daß in Folge der Bloßlegung des Einganges neue Baumotive, wie Portal- und Thurmbau nothwendig wurden, wird die Betrachtung der äußeren Architektur lehren. Das Langhaus zeigt im Grundrisse keine Veränderung; erst jenseits desselben beginnt die Lockerung der traditionellen Bauweise. Dem Schiffe ein Querhaus vorzulegen und dasselbe in der Breite das Langhaus überragen zu lassen, wird im XI. Jahrhunderte eine allgemeine Regel. An das Querschiff schließt sich nicht unmittelbar die Apsis an, sondern das Mittelschiff wird noch über jenes hinaus verlängert und dieser so verlängerte Chorraum erst mit der gewöhnlich halbkreisförmigen Apsis geschlossen. Dies ist die eine übliche Weise der Chorbildung. Es können aber auch die Seitenschiffe jenseits des Querbaues fortgesetzt werden, und hier zu beiden Seiten der Hauptapsis halbkreisförmig abschließen oder als Umgang um den Chor herumgeführt werden, oder es werden die Nebenapsiden am östlichen Ende des Querschiffes angebracht. Auch ein geradliniger Abschluß des Chores muß erwähnt werden. Was die Vertheilung des Raumes anbelangt, so wurde der vor der Apsis gelegene Chortheil als Quadrat gebildet, und dieses Quadrat dreimal im Kreuzschiffe, viermal im Mittelschiffe wiederholt und die halbe Breite des letzteren dem Mittelschiffe zugedacht. Doch findet diese Regel vielfache Ausnahmen. Daß durch die Anordnung des Querschiffes und die Verlängerung des Chores die Kirche die symbolische Gestalt eines (lateinischen) Kreuzes erhielt, war nicht der geringste Fortschritt. Doch auch für das Auge wirkte diese Neuerung wohlthätig, zumal wenn man die Kirche im lebendigeren Aufrisse betrachtet. Nach uralter Sitte befand sich im Ostraume der Kirche eine

unterirdische Grabkirche oder Krypta, welche mehr oder weniger ausgedehnt bald den Chor begrenzte, bald über denselben hinaus in das Querschiff sich erstreckte und nicht selten das verjüngte Bild einer vollständigen Kirche darstellte. Kurze, stämmige Säulen oder Pfeiler stützten die wegen der von oben drückenden Last stets als Gewölbe behandelte Decke. So gering auch die Höhe der Krypta sein mochte, immerhin überragte sie den Boden der Kirche um ein Beträchtliches und motivirte die Erhöhung des Chores, welcher vom Schiffe durch Stufen getrennt war. Das Auge konnte zwar den ganzen Längenraum nicht überblicken, doch verhinderte die Verlängerung des Chores die allzuplötzliche Unterbrechung, und durch seine größere Selbständigkeit wurde ein mildernder Übergang bewirkt.

Die Wandstützen der altchristlichen Basilica waren nahe an einander gerückte Säulen mit geradem Gebälke bedeckt oder durch Bogen verbunden. Auch jetzt wurden hie und da, nur stämmigere, Säulen angewendet, häufiger aber war der Gebrauch viereckiger (an den Ecken abgeschrägter) Pfeiler, oder wechselnder Säulen und Pfeiler, so daß zwischen je zwei Pfeilern eine oder zwei Säulen zu stehen kamen. Die Pfeilerabstände entsprachen dann dem Quadrate, welches den Längenverhältnissen der Kirche zu Grunde lag; und um das Zusammengehören eines Pfeilerpaares anzudeuten, wurde nicht selten über dem Bogen, welcher von Stütze zu Stütze ging und das Mittelschiff gegen die Seitenschiffe öffnete, noch ein zweiter blinder von Pfeiler zu Pfeiler geschlagen. Die Mauermasse, welche auf den Pfeilern und Säulen ruhte, wurde durch ein horizontales Gesims, etwa als vortretende, unten abgeschrägte Platte, oder als eine Verbindung von Pfühlen und Kehlen gebildet, unterbrochen und durch die im Rundbogen geschlossenen einfachen Fenster gegliedert. Zuweilen brachte man unterhalb der Fenster, theils zur Unterbringung der Gemeinde, theils zur Erleichterung der Mauerlast eine von Säulen getragene Gallerie oder Empore an. Die Decke namentlich des Mittelschiffes war flach, in Felder getheilt und bemalt, wie denn überhaupt das System der Bemalung bei den romanischen Bauten eine größere Rolle spielt, als die gegenwärtigen aus leidigem Sauberkeitssinne übertünchten Kirchen vermuthen lassen. Die Apsis wurde stets als Halbkugel überwölbt, frühzeitig auch die niedrigen Seitenschiffe mit einer Wölbung versehen. Ein technischer Grund für diesen Vorgang (durch die Gewölbe der Seitenschiffe die Pfeiler des Mittelschiffes zu stützen) lag gewiß nicht fern, zumal wenn man sich an die hie und da herrschende Übung, die Gewölbe des Seitenschiffes im Viertelkreisbogen zu schlagen und an das Mittelschiff anzulehnen (etwa wie am Aachner Münster), erinnert.

Das materielle Gerüste des älteren romanischen Baues, das bisher betrachtet wurde, verlangte nun seine decorative Ausstattung. Als Folge der stets weiter treibenden Unruhe erkannten wir die Mannigfaltigkeit der Grundanlage; der gleichen Ursache entspringt der endlose Wechsel der romanischen Ornamente. Sie lassen sich weder einem allgemeinen Gesetze unterordnen, noch darf man hoffen, sie durch Aufzählung zu erschöpfen. Im Innern der Kirche sind es vorzugsweise die Säulen, welche sich durch ornamentale Gliederung auszeichnen. Sie ruhen ziemlich regelmäßig auf einer sogenannten attischen Basis (zwei durch eine Einziehung auseinander gehaltene Pfühle) und diese ihrerseits auf einer starken viereckigen Platte oder Plinthe; die ursprünglich steile Form des Säulenfußes mildert sich am Schlusse des XI. Jahrhundertes, um welche Zeit weiter der Gebrauch aufkommt, den unteren Pfühl durch ein Eckblatt zu schützen. Dasselbe ist mehr oder weniger einfach gearbeitet, macht oft den Eindruck, als wäre der Pfühl nicht vollendet, nicht gänzlich enthülst, nimmt aber auch häufig die verziertere Form eines Blattes, einer Thierklaue u. s. w. an. Die stark verjüngte Säule steigt entweder ohne Unterbrechung empor, oder sie wird in der Mitte von einem Ringe umspannt. Wagrechte Kanneluren, Zickzacklinien, Schuppen, spiralförmig gedrehte Bänder verdecken den Cylinder, und nehmen außer einer filigranartigen Ausarbeitung des Details zur Erhöhung des Schmuckes wohl auch die Farbe zu Hilfe. Das Kapitäl behält in vielen Fällen die Form und den Schmuck des korinthischen bei, weicht aber in unzähligen anderen von demselben ab, sei es, daß blos zwei rohe Blätter zu Voluten sich krümmen, sei es, daß kelchartige Kapitäler mit Pflanzen und Bändern bedeckt werden, sei es endlich, daß man als Grundgestalt einen unten abgerundeten Würfel nimmt, dessen gerade Flächen dann entweder nackt bleiben, oder mit Zierrathen, figürlichen Darstellungen geschmückt werden. Das größte Interesse nehmen die zahlreichen ikonischen Kapitäler in Anspruch. Thiere aller Art, symbolische Kämpfe, halbheidnische Phantasiestücke, Brustbilder oder ganze Figuren von Menschen, Scenen aus der Legende oder Sage treten uns entgegen. Muster dieser Art sind nicht selten anzutreffen. Wer z. B. die berühmte Säule in der Vorhalle des Domes zu Goslar oder ähnliche Säulen in der leider arg verwahrlosten und ohne schleunige Abhilfe dem Verderben preisgegebenen Michaelskirche zu Hildesheim gesehen hat, bewundert die wilde Phantasiegluth, den unermüdlichen Fleiß der Vorfahren, verzichtet aber gewiß bald auf den Erfolg einer Enträthselung.

Treten wir aus dem Innern eines älteren romanischen Gebäudes nach außen, so überrascht der belebende Höhenwechsel der verschiedenen

Kirchentheile. Die niederen Seitenschiffe lehnen sich an das weit hinausragende Hauptschiff an, die gleiche Höhe mit diesem nimmt das Querschiff ein, der Chor senkt sich dann öfter wieder herab, um mit der äußerlich an die Chorwand angelehnten Apsis ruhig zu endigen. Hoch über den Kirchenkörper erheben sich die Thürme. Sie sind bei größeren Kirchen verdoppelt oder wohl gar vervierfacht, steigen zu beiden Seiten der Eingangsseite empor, mitunter ein hohes Vorhaus zwischen sich haltend, oder sind zu beiden Seiten des Chores angebracht. Auch dort, wo sich Langhaus und Querschiff schneiden, im Innern vier hohe Bogen in einander greifen, über der sogenannten Vierung befindet sich ein breiter Thurm oder eine — achtseitige — Kuppel. Die Gestalt der Thürme ist anfänglich rund, später viereckig, sie werden durch rundumlaufende Gesimse in Stockwerke getheilt, an den Ecken durch verticale Bänder verstärkt und enden theils in einem gewöhnlichen Satteldach, oder in zwei sich durchkreuzenden Satteldächern, oder schließlich in einer stumpfen Pyramide. Die äußere Architektur romanischer Bauten zeigt horizontale und verticale Glieder. Ein häufig dem Säulenfuße ähnlicher Mauersockel begrenzt den Bau unten, ein Kranzgesims, an welchem ein mächtiger verzierter Pfühl das hervorragendste Glied bildet, schließt ihn unter dem Dache ab. Längs der Wand unter dem Kranzgesims bewegt sich ein charakteristisches Glied, der Bogenfries, aus aneinandergereihten Halbkreisen bestehend und zeitweilig von schmalen Halbpfeilern oder vielmehr Bändern, den Lisenen, die vom Mauersockel emporsteigen, unterbrochen. Den reichsten Schmuck offenbart die meist mit einem Giebel geschlossene Eingangsseite, welche nun, wo weder ein Porticus noch ein Atrium auf die Gemüther der Gläubigen vorbeieilend wirken, einen besonders kräftigen Ausdruck erhalten muß. Das Portal ist wie die Fenster und Arcaden im Rundbogen geschlossen. Man begnügt sich aber nicht lange mit einer einfachen Archivolte, welche den nackten Thürbogen einfaßt, oder mit zwei Säulen, welche einen als Pfühl gebildeten Bogen tragen, sondern es wird die Zahl der Säulen vermehrt, jedes Säulenpaar mit einer mächtigen Gurte geschlossen, das Portale vertieft, nach innen unter rechtwinklichten Ecken immer mehr sich verengend und verjüngend angelegt. Nicht allein daß die Säulen und Bogengurten besonders reich verziert werden: in den Zwischenräumen zwischen den Säulen, auf den Kapitälern, in dem inneren Bogenfelde — Tympanun — tritt die statuarische Kunst ergänzend hinzu. Jedes Land weist solche Prachtportale auf, an welchen die decorative Kunst und die Plastik wetteifern, die Bedeutung des Einganges glänzend zu versinnlichen. In Frankreich sind u. A. die Portale zu Chartres und

Bourges, in Deutschland namentlich die goldene Pforte zu Freiberg berühmt. Ein kleiner Giebelbau kann das eigentliche Portale umschließen und ihm eine größere Selbständigkeit verleihen; doch erscheint die Sitte passender, den Portalschmuck in angemessener Weise am oberen Theile der Eingangsseite fortzusetzen, indem man Lisenen oder Halbsäulen in die Höhe führt, große Rundfenster oder Rosen einsetzt, durch eine Arcadenreihe die Mauer in horizontaler Richtung trennt, wie ihn die Lisenen vertical gliedern u. s. w. Die Bekrönung der Eingangsseite, welche natürlich dort, wo die Anlage von Doppelchören üblich ist, in den Hintergrund tritt, geschieht in der Regel durch einen (an beiden Seiten etwa stufenförmig aufsteigenden) Giebel. Noch bleiben die Fenster und die Ornamentirung der kleinen Glieder zu erwähnen. Die ersteren sind stets im Rundbogen gebildet, anfangs blos abgeschrägt, später — im XII. Jahrhunderte — von kleinen Säulen gefaßt, und der Bogen durch einen Rundstab ausgefüllt. Auch wechselnde Pfühle und Höhlungen kommen als Fensterprofile vor. Einen besonders reichen Ausdruck geben die gekuppelten Fenster — zwei Fenster blos durch ein Säulchen oder einen Pfeiler getrennt und durch einen gemeinschaftlichen Bogen verbunden. — Das sphärische Dreieck, welches durch den äußeren und die beiden inneren Bogen entsteht, gab Veranlassung zur Bildung theils runder, theils kleeblattförmiger Öffnungen. Oder es wurden drei Fenster in der Art aneinandergereiht, daß das höhere mittlere von zwei kleineren begrenzt und dieser Wechsel auch in der Bogenform angedeutet wurde.

Die romanischen Bauwerke sind nicht Abbilder eines feststehenden Ideales, ihre Ungebundenheit daher in allen Detailgliedern wenig beschränkt. Eben so wenig als ein Grundsatz für die Bildung und den Schmuck der Säulenköpfe vorhanden war, gibt es eine sichere Regel für den decorativen Theil der Architektur. Weder besteht ein symbolisches Verhältniß zwischen dem Kern des Gliedes und dem Ornamente wie in der griechischen Architektur, anklingend an verwandte Functionen in der lebendigen Natur, noch hat sich bereits eine bestimmte Linienführung, ein planmäßiger Naturalismus heraus gebildet, wie in der späteren Gothik. Vieles erinnert noch an antike Ornamentirung, anderes wiederholt die Grundformen des Styles in verjüngtem Maßstabe wie z. B. der Rundbogenfries, die verschlungenen Kreise, doch bleiben genug Ornamente übrig, für welche wir keinen anderen Entstehungsgrund als die subjective Vorliebe des Künstlers und der Zeit angeben können, so z. B. das Zickzack, gebrochene und gewundene Stäbe, schachbrettartige gezierte Felder, unterbrochene Cylinderreihen, Prismen aller Art u. s. w. Geometrische Figuren, Motive aus der unorganischen und organischen Natur,

Pflanzenformen, Thierbilder und krystallinische Gestalten sind der reiche und reizende Apparat, welcher der romanischen Ornamentik zu Grunde liegt.

Der romanische Baustyl, soweit wir seine Entwicklung verfolgten — bis in die Mitte des XII. Jahrhundertes — zeigt verschiedenartige Zusätze an die altchristliche Basilica, verändert entschieden ihre äußere Gestalt und Anordnung, in den wichtigsten Grundzügen jedoch behält er ihren Charakter bei. Auch der ältere romanische Styl bleibt ein Massenbau, wo den trägen Mauern keine bewegende Kraft entgegengestellt wird, die schwere Wucht der oberen Bautheile ungemindert und ungeschwächt auf den unteren aufliegt. Es konnte nicht fehlen, daß sich die Einsicht in die materiellen und ästhetischen Mängel dieser Bauweise Bahn brach. Zunächst bewiesen die verheerenden Folgen der häufigen Feuersbrünste die Unzulänglichkeit der flachen Holzdecken, welche aber bei dem ungegliederten Mauerbau unvermeidlich waren. Auf diese letzteren und die Nothwendigkeit ihrer Änderung wurde die Aufmerksamkeit gelenkt. Noch andere Rücksichten traten hinzu. Die leichte Zugänglichkeit aller Räume, die bequeme, offene Verbindung des Mittel- und der Seitenschiffe war nicht allein durch den alle Zuhörer vereinigenden Cultus bedingt, sondern auch aus ästhetischen Gründen geboten. Sie konnte nur bewerkstelligt werden durch die weite Öffnung der Pfeiler- oder Säulenarcaden, welche die Schiffe trennten. Die Mauermasse aber, welche auf denselben lastete und in allen Punkten gleich stark drückte, widersetzte sich der weiten Spannung und verlangte eng gestellte Pfeilerreihen. Dazu kam schließlich das unbelebte Aussehen der schweren Oberwände, der Mangel an Gliederung, an organischem Zusammenwirken und Kraftvertheilung. Die ungefügigen Oberwände zu sprengen, eine festere und gleichzeitig leichtere Deckweise einzuführen, die Summe der Mauerstützen zu vermindern, das war die Aufgabe der Werkmeister in der späteren romanischen Periode; die Lösung fand sich in der Aufnahme des Gewölbesystems. Dasselbe bot nicht allein für die Decke eine feste und doch leichte und bewegte Form, es drückte auch nur auf einzelne Punkte, verlangte nur stellenweise eine Unterstützung, erlaubte also die schweren Oberwände wenigstens theilweise zu beseitigen — sie hatten ihre technische Bedeutung verloren und dienten mehr nur als Füllungen — und brachte alle Bauglieder in einen engeren Zusammenhang. Die Funktion der Träger ging ausschließlich auf die Pfeiler über. Bisher sahen wir sie als Stützen der Oberwand, durch Bogen mit einander verbunden, das Mittelschiff gegen die Seitenschiffe öffnend. Die Pfeilerhöhe überragte nicht die letzteren und blieb jederzeit im Verhältnisse

zur Gesammthöhe des Mittelraumes unbedeutend. Nun, die Aufgabe von Gewölbeträgern übernehmend, mußten sie die gewölbte Decke berühren, und boten für das Auge ebenso viele wohlthuende Unterbrechungen der sonst ungegliederten Mauermasse. Die besondere Anordnung war, wenn man von den mannigfachen Versuchen und Ansätzen zum Gewölbebaue absieht, folgende: Dem Pfeilerkerne wurde eine Halbsäule vorgesetzt und dieselbe zum Beginn der Wölbung emporgeführt, zum gegenüberstehenden Pfeiler dann ein breiter Bogen geschlagen und diese Bogen in quadratischen Abständen fortgesetzt. So erhielt man eine Reihe von Quadraten, welche aber nicht flach gedeckt, sondern mit einem Kreuzgewölbe (zwei sich schneidende Tonnengewölbe versinnlichen dessen Beschaffenheit) überspannt wurden, wodurch sich das Quadrat in vier sphärische Dreiecke auflöste. In gerader Linie bildete das Gewölbe breite Gurten, in der Diagonale, an den Zusammenstoßpunkten der Dreiecke, scharfe Nahten oder Graten. Da nicht allein nach dem Mittelraume, sondern auch nach den Seitenschiffen der Pfeiler Halbsäulen vorgesetzt erhielt, und auch die Arcadenbogen von Gurten unterstützt wurden, so erhielt der Pfeiler die regelmäßige Gestalt einesübereck gestellten Quadrates, dessen Kanten Halbsäulen ausfüllten; da ferner die Bogen in quadratischen Abständen geschlagen wurden, die Arcaden aber in der halben (quadratischen) Breite des Mittelschiffes sich öffneten, so wurde stets ein Pfeiler übersprungen, und der jeweilige zweite Pfeiler als Gewölbeträger verwendet: eine Travée (eine Gewölbeabtheilung) umfaßte im romanischen Style zwei Arcaden. Noch bleibt zu erwähnen, daß Graten und Gurten von einer gemeinschaftlichen Basis ausgingen, nämlich von der erhöhten Deckplatte des Halbsäulenkapitäls. Ehe jeder Gewölbetheil seine besondere Stütze erhielt, mußten noch neue Fortschritte in der Gewölbekunst stattfinden, das Mißverhältniß zwischen den flachen Gurten und scharfen Graten durch die Einführung von Rippen — ausgezogenen Rundstäben — aufgehoben werden. Dann wurde auch die Zahl von Halbsäulen am Pfeiler vermehrt und derselbe noch lebendiger gegliedert, sein viereckiger Kern vollkommen verdeckt.

In dieser übersichtlichen Darstellung der wichtigsten Merkmale des romanischen Baustyles blieben sowohl die mannigfachen Abweichungen von der durchschnittlichen Weise (z. B. der Beginn der Gewölbeträger in der halben Schiffshöhe, wo sie auf Consolen aufliegen) wie die einzelnen Fortschritte unberücksichtigt. Jedes aus anderen Gründen. Das Eine muß einer speciellen Baugeschichte überlassen bleiben, für das Andere fehlen uns die genaueren geschichtlichen Nachrichten. Wir können weder den Ort genau angeben, wo der consequente Gewölbebau zuerst

auftrat, weder die Bauschule, welcher seine Erfindung zugeschrieben werden muß, bündig angeben, noch über die Umstände berichten, unter welchen diese folgenreiche Entdeckung geschah. Daß sie sofort gewürdigt wurde, beweist das nachträgliche Einwölben vieler ursprünglich flach gedeckten Kirchen (z. B. die Apostel- und S. Georgskirche zu Cöln, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, Dom zu Trier u. A.) und die frühzeitige Allgemeinheit dieses Systems.

Doch müssen die Abweichungen in der Grundanlage bemerkt werden. Außer den gewölbten Basiliken kommen auch nach dem griechischen Kreuze gebaute Kirchen vor, dann Polygon- und Rundkirchen, welche letztere als Nachahmungen der heil. Grabkirche oder jener an der Stelle des salomonischen Tempels errichteten gelten und von der Volksmeinung den Templern zugeschrieben werden. Die Baptisterien werden der Tradition getreu construirt, dagegen hat sich das Bedürfniß eines getrennten Gottesdienstes die neue Form von Doppelkapellen, die eine über der anderen errichtet und durch eine Öffnung verbunden, geschaffen. Solche Doppelkapellen sind namentlich auf Burgen und in Frauenklöstern zu Hause (Eger, Nürnberg, Wartburg, Freiburg, Landsberg, Naumburg, Lohra, S. Gotthardskapelle zu Mainz, die Kapelle des heil. Blutes in Brügge, Schwarzrheindorf u. A.) und hier durch ein ähnliches Bedürfniß angeregt worden, wie die Doppelchöre in Stiftskirchen. Sonst sind Kloster- und Burgbauten im romanischen Style häufiger anzutreffen, als größere städtische Bauanlagen. Für das Bürgerthum war die Zeit noch nicht gekommen, in glänzenden Baudenkmälern seine Macht zu verherrlichen, dagegen zeigen Abteien und Klöster eine große Bauthätigkeit und gehen an die monumentale Anlage von Kreuzgängen, Capitelsälen u. s. w. Auch der Burgbau zeigt in der romanischen Periode einen nicht geringen Aufschwung. Namentlich in Deutschland fällt die Errichtung gerade der culturgeschichtlich wichtigsten Burgen, wie der Wartburg, Gelnhausen, die Wiederherstellung von Ingelsheim in das XII. Jahrhundert. Die Erkenntniß des romanischen Styles an diesen Bauten fällt nicht schwer, da sie seine wichtigsten Kennzeichen, den Rundbogen, die Anwendung der Säule statt des Pfeilers, die oben erwähnten Ornamente offen zeigen. Doch bleibt die kirchliche Architektur im ersten Grunde und heftet sich die Kunstentwicklung ausschließlich an dieselbe.

Achtundzwanzigster Brief.

Die romanische Architektur. Die einzelnen Baugruppen. Der französische, normannische, englische Styl. Die romanische Architektur in Belgien, den skandinavischen Ländern. Böhmen. Die deutschen Bauschulen. Die romanischen Denkmäler in Italien und Spanien.*)

Die zeitliche Entwicklung des romanischen Styles wurde im vorhergehenden Briefe übersichtlich geschildert und seine Eigenthümlichkeit darin erkannt, daß kein fertiges Ideal in den folgend n Zeitaltern nachgebildet wird, sondern jedes Jahrhundert von dem früheren Motive und Elemente übernimmt, welche es frei umbildet und weiter führt. Das Wesen der Architektur bringt es mit sich, daß wir nicht etwa unvollendete lückenhafte Bauskizzen erhalten; jedes Bauwerk offenbart sich als etwas Ganzes und Fertiges. Vergleicht man aber die Bauwerke zweier Zeitalter unter einander, so erkennt man deutlich, daß die Denkmäler der einen Periode zum Durchgangspunkte für die andere dienten. Zur zeitlichen Entwicklung des romanischen Styles tritt die räumliche Entfaltung hinzu. Nicht allein, daß das XIII. Jahrhundert einen anderen höher entwickelten Styl als das XII., das XII. wieder einen reicher durchgebildeten als das XI. aufweist: wir können auch in den einzelnen Landschaften mannigfache Baugruppen verfolgen und bei gleicher Grundlage — der römisch-christlichen Basilica — bei gleichem Ziele — dem Gewölbebaue — einen verschiedenen Bildungsproceß, selbständige Mittelstufen erkennen. Die größere Thätigkeit, die reichere Schöpferkraft fällt dabei jenen Landschaften anheim, welche freier von römischen Traditionen sind, ungebundener ihre nationale Phantasie einsetzen können: die germanischen Länder haben den Vorrang vor den streng romanischen.

Das Verhältniß der mittelalterlichen Latinität zur römischen Sprache ist bekannt genug: die Rudimente, die Anklänge und Endungen werden bewahrt, der geschlossene Organismus der Sprache jedoch aufgelöst, die Reinheit der Formen dem Verderben überliefert, ohne Verständniß me-

---

*) Um den engbemessenen Raum nicht zu überschreiten und die Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen und neueren Kunst nicht durch eingeschobene Aufzählungen und Beschreibungen der einzelnen Werke zu stören, hat sich der Verfasser entschlossen, die Chronologie, Geographie und Statistik der Kunst in einem selbständigen Buche zu bearbeiten, welches sich gleichzeitig als Supplement den „kunsthistorischen Briefen" anschließen wird. Dort sollen in Tabellen und Karten die Verbreitung der einzelnen Baustyle und Bauschulen, der Stammbaum der Malerschulen, die Namen- und Ortsverzeichnisse ausführlicher behandelt werden, als es hier die Anlage des Buches gestatten würde.

chanisch angewendet. In ähnlicher Weise stellen sich romanische Bauten einzelner Landschaften, jener nämlich, wo es an dem belebenden Gegensatze germanischer Sitten und Anschauungen gebricht, der römischen Kunst gegenüber. Wir sehen antike Kymmatien aufgelöst in eine schwere Platte mit unterstellter Schräge, den Rundstab gebrochen in einzelne stellenweise angebrachte Cylinderfragmente (cordon de billettes), wir stoßen überall in der Technik und in der Gliederung auf nahe römische Reminiscenzen; an dem Bildungsprocesse des Gewölbebaues ist dagegen keine ernste Betheiligung ersichtlich, der anderwärts vollendete romanische Styl findet hier ebenso sehr eine passive Aufnahme, als der überlieferte römische mechanisch nachgebildet wurde. Die Folge des einen Verhältnisses war die Überladung mit Ornamenten namentlich an den Portalen, die Folge des anderen ist das häufige Vorkommen der Tonnengewölbe, flacher Giebel, einfacher Sparrenköpfe und (muthmaßlich) musivischer Verkleidung des Mauerwerkes. Irgend ein Musterbau, welcher im weiten Raume bestimmenden Einfluß geübt, ist nicht vorhanden, die Decoration und Gliederung mannigfach wechselnd. Diese Schilderung umfaßt namentlich die romanischen Bauten von Südfrankreich. Die Provence und Languedoc bilden nicht allein in klimatischer Beziehung den Übergang zu Italien. Einfache Bandstreifen an der Stelle von Strebepfeilern, römisch geformte Glieder, die Verwendung von vielfarbigem Marmor, die Anordnung der Façade sprechen für die lebendige Überlieferung der römischen Bauweise, womit auch die bleibende Herrschaft des römischen Rechtslebens in Südfrankreich verglichen werden mag. Näher auf diese Verwandtschaft einzugehen, verbietet der Raum, doch dürfte eine vergleichende Culturgeschichte anziehende Resultate aus ähnlichen Untersuchungen schöpfen. Daß die Sculptur eine verhältnißmäßig große Durchbildung hier erreichte, wird aus dem Vorkommen zahlreicher guter Musterbilder begreiflich. Als Beispiel mag das Prachtportale an der Kathedrale zu Arles, ein selbständiger Vorbau mit einem Giebel gekrönt (Denk. d. K. C. X. 3), dienen. Die Statuen sind vor vielen anderen gleichzeitigen ausgezeichnet, der plastische Schmuck sehr reich, auffallend aber außer der weichen Profilirung das geringe Ebenmaß der architektonischen Glieder, wie z. B. der auf Löwen ruhenden Säulen, welche sämmtlich bis zum Häßlichen erhöhte Kapitäler tragen. Das benachbarte Auvergnerland benützte nahes vulkanisches Gestein zur musivischen Ausschmückung der Außenwände, im Übrigen ist die romanische Architektur hier ziemlich einfach, ohne reiche Portalbauten, ohne mächtige Pfeilergruppen, ohne vorspringende Widerlagen. Im Grundrisse bemerkt man einen Kapellenkranz um den Chor, einen Mittelthurm

über der Vierung, im Aufrisse über den Arcaden Gallerien oder sogenannte Triforien. Eine andere Bauprovinz bildet nach der Ansicht französischer Archäologen das Land südlich von der Loire. Die Eigenthümlichkeit offenbart sich weniger im Grundrisse als in der Decorationsweise. Die letztere entlehnt ihre Motive der Geschichte, oder der organischen Natur, nimmt für die Kapitäler Blätterschmuck in Anspruch, bedeckt die Archivolten mit Reliefs, füllt die Façaden mit Gruppen und Statuen. Doch wird im Ganzen genommen dem architektonischen Gefühle wenig Rechnung getragen, den Façaden fehlt der emporstrebende Charakter, sie sind breit, schwerfällig, mehr horizontal als vertical gegliedert, durch einen flachen Giebel oder auch geradlinig abgeschlossen. Große Rundbogenarcaden theilen die Façaden in mehrere Abtheilungen; an der Cathedrale zu Angoulême (XI. Jahrh.) (Denk. d. K. C. X. 2) und an der Notredamekirche zu Poitiers (Denk. d. K. C. X. 1), welche als die glänzendsten Façadenmuster angeführt werden, erhebt sich über dem Mittelportale ein großes Bogenfenster, neben welchem die Seitenarcaden auch in der Ausdehnung unbedeutend erscheinen; dagegen haben die oberen Arcaden an der Kirche zu Civray eine gleiche Größe mit den Portalen, und heben durch diesen Mangel an Verjüngung allen Eindruck des Emporstrebens auf. Auch bemerkt man das starre Festhalten an der schwerfälligen Säulenform trotz der Vertiefung und Gliederung der Portale; Säule ist an Säule gelehnt und nicht in einen Pfeilerbündel verwandelt.

Alle romanischen Bauschulen Frankreich überragt an Ruhm die normannische Schule in der Nordwestecke des Reiches. Der Norden von Frankreich hat nicht allein in der Literatur und an politischer Macht den Süden überflügelt und letzteren sich unterwürfig gemacht, auch auf dem Gebiete der Kunst fiel ihm die größere Thätigkeit und Selbständigkeit anheim. Die längste Zeit wähnte man aber nicht den Mittelpunkt von Nordfrankreich, sondern die Normandie mit der stärksten schöpferischen Kraft, namentlich in der Architektur begabt, und leitete von dem normannischen Style alle weitere Entwicklung der Baukunst ab, bis in unseren Tagen die Meinung aufkam, daß auch darin Paris und seine Umgebung alles Leben und jede Regsamkeit an sich gezogen habe. Der Übergangsstyl von der romanischen zur gothischen Weise, welcher sonst vom Schlusse des XII. bis gegen die Mitte des XIII. Jahrhundertes allgemein herrschend angenommen wurde, wäre nach der Ansicht Vieler einzig und allein bei der Pariser Bauschule zu suchen, hier die erste selbständige Entwicklung des gothischen Styles mit seinem System von Streben und Widerlagern zu finden. Mußte nun auch die Normandie auf diese Art

dem Pariser Becken weichen, und den Anspruch auf die Priorität des gothischen Styles aufgeben — die Behauptung von dem Vorkommen des Spitzbogens an der Kathedrale von Coutances im XI. Jahrhunderte beruht auf der Verwechslung des Gründungsjahres mit dem Restaurationsjahre — so bleibt doch der normännischen Architektur des XI. und XII Jahrhundertes genug des Anziehenden übrig. In wie weit die Eigenthümlichkeiten des normannischen Styles mit dem Volkscharakter zusammenstimmten und aus diesem mit Nothwendigkeit hervorgingen, kann nicht festgestellt werden. Die Normannen hatten wohl schwerlich aus ihrer ursprünglichen Heimath viele Bildungsstoffe mitgebracht oder auf ihren Seezügen Kunstformen erworben. Ihre Bildung reicht nicht über ihre Seßhaftigkeit hinaus und muß aus den Einflüssen ihrer neuen landschaftlichen Umgebung, ihres politischen Schicksales erklärt werden.

An den Ornamenten, deren Reichthum ein Hauptmerkmal des normannischen Styles constituirt, erkennt man deutlich den Mangel einer künstlerischen Tradition. Sie werden hauptsächlich durch Linienverschränkungen gebildet, erinnern an Krystalle, unorganische Formen, und sind der Ausdruck eines primitiven Schönheitssinnes. Doch erreicht die normannische Architektur nicht durch die Decorationsweise, sondern durch die stetige Ausbildung des Gewölbesystems kunstgeschichtliche Bedeutung. Während im südlichen Frankreich Kuppeln und Tonnengewölbe vorherrschen, einfache Säulen die Oberwand tragen, lehnen sich in normannischen Kirchen (Caen, Jumiéges, Bernay, Bocherville) an die Pfeiler Halbsäulen an, welche bis an die Decke reichen, und ein Kreuzgewölbe stützen. Auch die Bogen, welche von Pfeiler zu Pfeiler geschlagen sind, ruhen auf angelehnten Säulen und verleihen dadurch dem Pfeiler ein belebteres Aussehen. Die Gewölbefelder bilden ein Quadrat, daher stets erst der zweite oder dritte Pfeiler als Gewölbeträger dient, eine Travée mehrere Arcaden einschließt, doch sind auch die Zwischenarcaden mit Halbsäulen geschmückt. Das Material ist häufig sehr einfach, sog. Gußmauerwerk; dieß verhinderte zwar die Ausbildung der Plastik, setzte aber dem architektonischen Wohlklange keine Schranke, welcher auch in jeder Hinsicht gewahrt und durch die Anordnung mit dem Kirchenkörper enge verbundener Thürme an der Westseite und eines Mittelthurmes, durch die Kreuzform der Kirchen und die Gliederung der Oberwand durch Triforien erhöht wird. Den Beginn der normannischen Architektur kann man nicht vor das XI. Jahrhundert setzen; die Benedictinerabtei zu Bernay, jene zu Jumiéges, Cerisy und (theilweise) die Cathedrale zu Evreux fallen in diese Zeit. Die Georgskirche zu Bocherville und die leider durch Mißbrauch arg verstümmelte Kirche S. Etienne (Denkm. d. K. C. X.

9. 10.) und S. Nicola zu Caen vertreten die Blüthe des Styles im Zeitalter Wilhelm des Eroberers. Sie alle sind einfach gehalten und zeigen in der Bildung der Basen und Kapitäler, in der Bogengliederung eine gewisse Strenge, wie in der schmucklosen äußeren Architektur eine noch wenig gereizte Phantasie. Die Dreieinigkeitskirche zu Caen offenbart schon einen reicheren Charakter. Um den Bogen schlingt sich ein Mäanderband, Fenster und Triforien sind in eine eigenthümliche Verbindung gebracht. Vollends üppig erscheint die Decoration über den Arcaden der Kathedrale zu Bayeux (XII. Jahrh.) (Denkm. d. K. C. X. 6.) Im Angesichte dieser gleichsam gestickten und an die Mauer gehängten Ornamente begreift man die gewaltige Liebe zur Stickerei, welche die Königin Mathilde hier ergriff und zur Verewigung der Heldenthaten Wilhelms des Eroberers in einem Teppiche bewog.

Mit den Normannen übersiedelte ihr bekannter und schon im XI. Jahrhunderte von Chronisten gerühmter Baueifer und der normannische Styl nach England. Hatten sie hier eine angelsächsische Bautradition zu überwinden und mit der eigenen Kunstweise zu verschmelzen? Der Patriotismus brittischer Forscher hat einen angelsächsischen Styl in das Leben gerufen, über dessen Namen man sich aber rascher einigte, als über seine Merkmale. Eine geringere Entfremdung vom altchristlichen Style, eine freilich verderbte Nachahmung spätrömischer Formen scheinen den angelsächsischen Styl zu bestimmen, welcher übrigens, nach der kurzen Bauzeit berühmter Kirchen zu schließen, kein monumentales Aussehen besitzen mochte und noch vor der normannischen Eroberung mit der Bauschule in der Normandie in Beziehungen trat.

Die Übertragung des normännischen Styles nach England knüpft sich an bestimmte Persönlichkeiten. Der Erzbischof Lanfranc von Canterbury, Gundulph, Ernulph, Roger Poor, sämmtlich Normannen und ursprünglich der Stadt Caen angehörig, haben das Verdienst, die Baulust in England geweckt, und selbstthätig die neue Bauweise begründet zu haben. Die Abhängigkeit der englischen Architektur seit dem Schlusse des XI. Jahrhundertes von dem normännischen Style ist dadurch festgestellt, die wesentliche Übereinstimmung beider erklärt. Doch bemerkt man auch mannigfache Ausweichungen und im Ganzen ein Vorwiegen der decorativen Richtung. Bei frühnormannischen Bauten in England sind Tonnengewölbe (die Kapelle im weißen Thurme im Tower) oder die Anlage von Kreuzgewölben in den Nebenschiffen bei flacher Holzbedachung des Mittelschiffes nicht selten, als Bogenträger kommen unförmlich dicke Säulen vor, nicht kannelirt, wohl aber mit Zickzacklinien, Rauten bedeckt, zu den üblichen Kapitälformen ist noch eine Abart des

Würfelkapitäls hinzuzufügen, welche dadurch entsteht, daß die Rundausschnitte an der unteren Fläche wiederholt auf dieselbe Seite aufgetragen werden oder ein Kranz kleiner umgestülpter Kegel sich um den runden oder vieleckigen Kern des Kapitäls herumlegt. Natürlich muß man die Anfänge des englisch-normannischen Styles von seiner späteren decorativen Ausbildung unterscheiden. Nicht allein, daß die Technik im Laufe der Zeiten verbessert, ein regelmäßigeres Material gewählt, für sorgfältige Fügung gesorgt wird, auch die Ornamente sind reicher und feiner ausgearbeitet. Die Kapitäler werden sorgsam gemeißelt, um die Bogen Rauten, Zickzacklinien geschlungen, in ähnlicher Weise die Fenster und Portale eingefaßt, die Mauerwinkel durch Säulen ausgefüllt, die Fenster gekuppelt, dieselben wie die Blendarcaden mit sich durchschneidenden Bogen verbunden, was die Ansicht veranlaßte, hier wäre der Spitzbogen erfunden worden (als ob diese durchgängig decorative Anordnung eine constructive Bedeutung hätte), die Kreuzgewölbe werden gerippt u. s. w. Ohne diese Aufzählung weiter zu führen, ergibt sich für die vergleichende Baugeschichte das Resultat, daß für die Entwicklung der Constructionsweise die Architektur in der Normandie eine größere Bedeutung hat, als die anglonormannischen Bauten, mögen auch dieselben für die Detailanschauung manchen Reiz gewähren. An Denkmälern, welche den anglonormanischen Styl vertreten, fehlt es keineswegs, doch haben Anbauten, Restaurationen den Genuß abgeschlossener, ganzer Werke erschwert. Die Krypten der Kathedralen von Canterbury und York (Denk. d. K. C. X. 1. 2.), die Hauptkirche zu Winchester, Norwich, Durham (Denk. d. K. C. XI. 1.) fallen noch in das XI. Jahrhundert und zeigen sämmtlich die oben angeführten Merkmale des Normannenstyles. Übrigens muß bemerkt werden, daß an den letztgenannten Kirchen der Oberbau und die Wölbung einer späteren Zeit angehören, und der gerade Abschluß des Chores in Durham im XIII. Jahrhunderte an die Stelle der älteren halbkreisförmigen Apsis trat. Die eigentliche Blüthezeit des anglonormannischen Styles fällt in das XII. Jahrhundert (1110—1170). Im Jahre 1117 beginnt der Bau der Peterborougher Kathedrale, welcher die Kirkhamer Abtei, jene zu Furneß, die Martinskirche zu Dover, S. Bartholomäus in London, Riponmünster u. A. folgen. Mit Lanfranc's Neubau der Canterburykathedrale sahen wir den normännischen Styl in England heimisch werden, mit dem Neubau des Chores eben daselbst und gleichfalls durch einen Franzosen, Wilhelm von Sens, werden wir diesen Styl weichen und verschwinden erblicken.

Auf den Continent zurückgekehrt, halten uns Belgiens romanische Bauten nicht lange auf, da sie ohne alle Selbständigkeit ihre

Grundlage und ihre Formen den benachbarten Ländern, z. B. dem Niederrheine entlehnen. Von den zahlreichen Bauten, welche namentlich Bischof Notger zu Lüttich im X. Jahrhunderte errichten ließ, hat sich nur wenig erhalten, und auch die wenigen Reste (S. Johann und S. Dionys) haben im Laufe der Zeiten die größten Veränderungen erlitten. Besser erhalten ist die Collegialkirche Soignes (Hennegau) aus dem XI. Jahrhunderte: eine Basilica, mit Querschiff, einem Thurme über der Vierung und geradem Chorabschlusse, die Arcaden sind abwechselnd von Pfeilern getragen, über denselben ist eine tiefe Gallerie angebracht. Das Hauptwerk romanischer Kunst in Belgien bleibt jedoch die Kathedrale von Tournai, mit Ausnahme des späteren Chorbaues und der Spitzbogengewölbe aus dem XI. und XII. Jahrhunderte. Die Kirche bildet ein lateinisches Kreuz, hat außer der Hauptapsis auch die Querflügel mit Apsiden geschlossen, und ist mit 5 Thürmen — je zwei an den Seiten des Querschiffes, der fünfte über der Kuppel in der Vierung — geschmückt. Die Pfeiler des Schiffes sind von Halbsäulen umgeben und durch Hufeisenbogen verbunden. Das Bestreben, die Wucht der Oberwand zu vermindern, ohne daß aber an eine Überwölbung des Schiffes gedacht worden wäre, gab zu einer eigenthümlichen Anordnung Veranlassung. Über den unteren Arcaden erhebt sich eine zweite gleichförmige Arcadenreihe, auf welche noch eine zweite kleine Gallerie oder ein Triforium und dann erst die im Rundbogen geschlossenen Fenster folgen. Wir sehen keine Wechsel von Pfeilern und Säulen, keinen Gegensatz von Arcaden- und Gewölbeträgern, jeder Pfeiler ist gleichmäßig gebildet und gleich hoch angelegt, dennoch aber die einförmige Schwere der Oberwand glücklich gebrochen.

An der Außenseite sind Lisenen zur Verstärkung der Mauern angebracht, Sparrenköpfe treten unter dem Dache vor, kleine offene Arcaden beleben den Giebel der Kreuzflügel, im Übrigen sind hier, wie an den belgischen Bauwerken der romanischen Periode überhaupt, Ornamente spärlich angewendet. Von anderen in der belgischen Kunstgeschichte zahlreich angeführten Bauten wäre noch die Servatiuskirche zu Maestricht zu erwähnen, mit einer erst in der jüngsten Zeit zerstörten Krypta von einfachem aber reinem Style und den rheinischen Kirchen nachgebildetem Chore und Vorhalle, welche letztere bei der Notredamekirche ebendaselbst zu einem förmlichen (plumpen) Thurme wird.

Fanden wir jenseits des Canals und im belgischen Lande den architektonischen Schöpfertrieb entschlummert, die einzelnen Bauwerke in der Geschichte der Gewölbeconstruction — und diese ist der Mittelpunkt der mittelalterlichen Baugeschichte — wenig bedeutend, so betreten wir

in Deutschland fruchtbaren Boden, ein selbständiges, überaus rühriges und schöpferisches Baugebiet. Wir können nicht sagen, eine bestimmte Kirche hätte für alle übrigen und folgenden das Vorbild abgegeben. Auch wenn die mannigfachen Scheidungen des Lebens, der Sitte und der Anschauungen in den einzelnen Landschaften dieß nicht verwehrt hätten, so trat die Verschiedenheit des Materiales, hier weicher Tuff, dort Sandstein, anderwärts Backstein u. s. w., hindernd in den Weg. Die umsichtige Detailforschung findet schon jetzt und wird in der Zukunft in noch reicherem Maße den deutschen romanischen Styl in viele kleine Baugruppen aufgelöst finden, hier an eine besonders gelungene Hauptkirche die Bauten der Umgegend sich anlehnen, dort wieder aus zufälligen äußeren Ursachen die Bauformen aus weiter Ferne geholt gewahren, bald auf gut arrondirtes Land, bald auf isolirte Inseln in der architektonischen Welt stoßen. Wir müssen uns mit der Angabe der besonders auffälligen Unterschiede und Contraste begnügen, wobei das Festhalten an den allgemein giltigen Grundformen des romanischen Styles selbstverständlich ist.

Wenn mit der Darstellung des sächsischen (im alten Umfange dieses Namens) Styles begonnen wird, so folgt daraus keineswegs ein Stillstand der Bauthätigkeit in den übrigen deutschen Gauen. Überall regte sich seit dem Schlusse des X. Jahrhundertes das neuerwachte Kunstleben, in jeder Landschaft können wir das Vorkommen mannigfacher Baudenkmäler in dieser frühen Zeit, eine wenig unterbrochene Bauthätigkeit durch das ganze Mittelalter hindurch nachweisen; es haben aber viele sächsische Kirchen noch ihre ursprüngliche Form bewahrt, während anderwärts, wie z. B. am Rhein der Höhepunkt der Bauthätigkeit in ein späteres Zeitalter fällt, nicht das X. und XI., sondern erst das XII. Jahrhundert die eigenthümliche Anschauungsweise dieser Landschaften in vollendeter Weise wieder geben.

Die Krypten, welche selten das Schicksal der Zerstörung und des Umbaues mit den Oberkirchen theilten und im tieferen Mittelalter einen regelmäßigen Kirchentheil bildeten, zeigen am deutlichsten den Zusammenhang und das leise Übergehen vom altchristlichen zum romanischen Style. So hat z. B. die Krypta unter der Wipertikirche bei Quedlinburg aus dem X. Jahrhunderte über den Pfeilern ein gerades Gebälke und darüber ein Tonnengewölbe und auch sonst im Detail Anklänge an die Antike, im Wechsel von Pfeiler und Säule jedoch, in der Fortführung der Seitenschiffe als Umgang um den Altarraum werden bereits romanische Regungen bemerkbar. Sonst ruhen die Kreuzgewölbe (ohne Rippen und Anfangs auch ohne Gurten) der ältesten sächsischen Krypten

bald auf Pfeilern, bald auf einfachen Säulen, und nur ausnahmsweise hat die Merseburger Krypta trotz ihres frühzeitigen Ursprunges von Halbsäulen umstellte, gegliederte Pfeiler.

Die Kirchen selbst nähern sich der Basilikenform, die Kreuzgestalt ist nur spärlich angedeutet, das Querschiff beinahe gar nicht (um die bloße Mauerdicke) über das Langhaus hinaus geführt, die Oberwand nicht gegliedert, die Decke flach. Der Chor selbst ist wegen der Unterkirche in den meisten Fällen erhöht, er wird auf Stufen erstiegen und durch das Vorlegen eines Quadrates vor die Apsis erweitert. Doppelchöre kommen nur ausnahmsweise (Gernrode) vor, häufiger bemerkt man die westliche Vorhalle zu einer größeren Höhe emporgeführt und mit einer nach dem Schiffe geöffneten Empore zur Aufnahme des Sängerchores versehen. Als Wandstützen werden abwechselnd Pfeiler und Säulen gebraucht, durch Bogen nicht allein die unmittelbar anstoßenden Stützen (Pfeiler und Säule), sondern auch die überspringenden Pfeiler, welche stets als die Hauptstützen angesehen werden, verbunden. Hie und da öffnet sich zwischen den Arcaden und Fenstern eine Gallerie, mit ähnlich gegliederter Bogenstellung wie jene Arcaden, häufiger jedoch wird hier die Wand nur durch ein einfaches Gesims — Platte und Schräge — belebt. Die architektonischen Glieder, theilweise Nachahmungen römischer Muster, sind schmucklos und auf wenige Zusammensetzungen der Pfühle, Kehlen und Schrägen beschränkt, auch der decorative Theil ist an den meisten älteren sächsischen Kirchen gering vertreten, übrigens, der normannischen Übung entgegengesetzt, schon in früher Zeit die Vorliebe für Motive aus der organischen Natur vorhanden. An Beispielen des romanischen Styles im alten Sachsenlande fehlt es besonders seit Puttrich's umfassendem Werke nicht. Von der Stiftskirche zu Gernrode und der Schloßkirche zu Quedlinburg angefangen bis zu den Kirchen zu Hecklingen (Denk. d. K. C. XIII. 1) kann man die stetige Entwicklung des deutschen Basilikenstyles Schritt für Schritt verfolgen und die einzelnen Abweichungen von der Grundform bemerken. Auch im übrigen Deutschland, in Thüringen, in Schwaben und am Rhein trifft man romanische Basiliken an, nirgends aber sind dieselben so vollendet ausgebildet und so reich geschmückt als in Hildesheim, wo außer dem verbauten Dome und der Moritzkirche die Michaelskirche aus dem XI. und die Godehardskirche aus dem XII. Jahrhunderte als die wichtigsten Denkmäler frühmittelalterlicher Kunst hervorgehoben werden müssen.

Auch am Rhein knüpft der romanische Styl an die traditionelle Basilikenform an und behält noch im XI. Jahrhunderte die wichtigsten

Motive der letzteren bei. Belege dafür bieten die Säulenbasilica des heil. Justinus zu Höchst (1090), die Kirche des Klosters Lorch, die Abteikirche Limburg an der Hardt 1030 u. A. Namentlich die letztere verdient wegen ihrer reinen Maßverhältnisse und wohl berechneten Anlage, gleichzeitig aber auch wegen der an ihr sichtlichen Lockerung der alten Bauweise (Thürme, Vorhalle) eine besondere Beachtung. Die Natur der Sache bringt es mit sich, daß bei untergeordneten Kirchen der Erfindungsgeist ruhte und die Tradition getreu eingehalten wurde, während der Bau angesehener Kirchen die architektonische Phantasie reizte, das Streben nach Ruhm, die Sehnsucht, die Alten zu übertreffen, Namen und Werk unsterblich zu machen, die üblichen Regeln durchbrechen ließ, das Herkommen hier der besseren Neuerung wich. An die drei mittelrheinischen Dome von Mainz, Speyer und Worms knüpft sich der wichtigste Fortschritt in der deutschen frühmittelalterlichen Architektur, nämlich die consequente Durchbildung des Gewölbebaues. Treffend wie immer bemerkt der neueste Geschichtsschreiber dieser Kaiserdome, Herr von Quast, daß hier mit großer Kühnheit versucht und auf streng romanischer Grundlage durchgeführt wird, was der gothische Styl in seiner Weise auf selbständigem Wege verwirklicht: die Auflösung des alten Massenbaues in einen Stützen- und Strebenbau, die organische Verbindung der Gewölbe mit den verticalen Pfeilern. Dem Mainzer Dome gebührt der Vorrang. Immerhin mögen die wiederholten Unfälle, welche denselben im Laufe des XI. Jahrhundertes trafen, der Brand im Jahre 1009, dessen Wiederholungen in den Jahren 1081 und 1137 die Veranlassung zum Aufsuchen neuer Bauweisen und zur Änderung der alten Bauregeln gegeben haben. Mit Ausnahme der älteren Ostthürme rührt die östliche Hälfte des Langhauses mit dem Ostchore aus dem Jahre 1137, der Westbau aus dem Schlusse des XII. Jahrhundertes her. Der von menschlicher Roheit und Unbilden der Zeit leider schwer heimgesuchte Dom zu Speyer, ursprünglich eine der Limburger Kirche verwandte aber noch mächtigere Basilica, besitzt von seiner ursprünglichen Anlage (1030) nur die Krypta und die unteren Mauertheile, der Gewölbebau selbst ist ein Werk des XII. Jahrhundertes. Der Wormser Dom schließlich, wie S. Martin eben daselbst u. A., zeigt in seinen reichen aber willkürlicheren Formen, daß der romanische Gewölbebau selbst schon wieder eine gangbare Tradition geworden war und schließt sich den obigen Bauten als letztes Glied an. Seine Bauzeit (mit Ausnahme der westlichen Rundthürme) fällt gewiß erst in die zweite Hälfte des XII. Jahrhundertes.

Die vergleichende Darstellung der mittelrheinischen Dome offenbart

als gemeinsamen Charakter und durchgehende Grundzüge Folgendes: Bedeutend sind bereits die Neuerungen im Grundrisse; die Anordnung der mit dem Baukerne zusammenhängenden vier Thürme, je zwei an der West- und Ostseite, die Anlage von Doppelchören (Mainz und Worms) und Doppelkuppeln, die Trennung des Chores vom Langhause durch das mächtige kuppelgekrönte Querschiff. Die eigentliche Bedeutung erhalten aber die Dome durch den Pfeiler- und Gewölbebau. Eine Gewölbeabtheilung oder Travée wird von drei Pfeilern bestimmt. Dem ersten und dritten Pfeiler werden Halbsäulen vorgesetzt, welche bis zum Wandschlusse laufen und auf dem Kapitäl die Gewölbegurten auflagern lassen. Der mittlere Pfeiler ist der Arcadenträger. Er wird jedoch als Lisene an der Oberwand über der Arcade emporgeführt und geht unterhalb (bei dem Mainzer) oder oberhalb der Fenster (in Speyer und Worms) in einen zweiten Bogen über. Außerdem zieht sich die Wand entlang ein horizontales Gesims hin. Diese in Mainz noch weniger klar entwickelte, in Speyer und Worms vollendete Anordnung durchbricht die bis dahin starre Oberwand und läßt, indem sie den Gewölbedruck auf die gegliederten Pfeiler concentrirt, die Zwischenräume offener und freier gestaltet werden. An der äußeren Architektur sind außer den Lisenen und dem harmonischen Ineinandergreifen der Thürme die offenen Rundbogenarcaden hervorzuheben, welche theils um den ganzen Bau (Speyer), theils um die Apsis und Kuppel (Mainz, Worms) sich herumziehen.

Eine andere, wieder völlig selbständige Baugruppe treffen wir am Niederrhein, in Cöln an, wo wie überall namentlich die zweite Hälfte des XI. Jahrhundertes zahlreiche Neu- und Umbauten hervorruft, und der romanische Styl zu mächtigem Aufschwunge sich hebt. Manche Eigenthümlichkeiten des rheinischen Styles werden durch das herrschende Material, den weichen Tufstein, erklärt; welche Tradition jedoch die Cölner Kirchen hinsichtlich der Grundformen befolgten, hat der gegenwärtige Stand der Wissenschaft noch nicht ergründet. Die berühmte Kirche Maria im Capitol (zwar schon im VIII. Jahrhunderte gegründet, aber im XI. neu geweiht), S. Martin, die Apostelkirche in Cöln und andere in der Umgebung zeichnen sich durch den besonderen Reichthum des Chorbaues aus, sowie durch das sichtliche Streben, die Vierung des Kreuzes als den wahren Knotenpunkt der Anlage zu charakterisiren. Über der Vierung erhebt sich die Kuppel, welche nach außen als Thurm vortritt, an die Vierung schließen sich in gedrängter Weise die drei kürzeren Kreuzarme an, jeder im Halbkreise gezeichnet und mit einer Halbkuppel überwölbt. Man kann nicht, wie bei früheren Bauten, Flügel und Apsis unterscheiden,

oder behaupten, die letztere sei an jene angefügt; es sind vielmehr die Flügel selbst schon in der Breite des Langhauses oder wenigstens des Mittelschiffes im Halbkreise angelegt, wodurch sich diese Anordnung von der traditionellen wesentlich unterscheidet, und der Chorbau einen neuen überaus reichen Charakter erhält. Die schärfste Durchbildung dieser Stylweise gewahren wir in der Capitolskirche, wogegen die malerische Gruppirung der Thürme, Kuppel und der Chorschlüsse an der Apostelkirche (Denk. d. K. C. XII. 4) vorzugsweise gelungen ist, wie denn überhaupt am Niederrhein auf die äußere Decoration (die offenen Arcaden unter dem Kranzgesims) ein großer Nachdruck gelegt, und in dieser Hinsicht ein glänzendes Resultat erzielt wird. Daß im Verhältniß zu der übrigen Ausbildung der äußeren Architektur die Portalbauten unbedeutend erscheinen, wird aus der häufigen Anlage der Doppelchöre oder eines Vorbaues erklärlich. Übrigens ist der eben erwähnte Typus keineswegs im ausschließlichen Gebrauche. Die später überwölbte Georgskirche zu Cöln vertritt z. B. die romanischen Basiliken, und vollends die uralte Gereonskirche, an welcher gleichwie am Dome zu Trier die verschiedenartigsten Zeitalter architektonische Niederschläge bildeten, zeichnet sich durch ihre unvergleichliche Originalität aus.

Die Bauwerke in den übrigen Gauen Deutschlands lassen sich ungezwungen einer der angeführten Stylweisen einreihen, dagegen offenbaren die scandinavischen und böhmischen Kirchen der romanischen Periode mannigfache Eigenthümlichkeiten. Im ersteren Lande (Norwegen) hat die Verwendung des Holzes im Baumaterial auf die Maßverhältnisse, Formen und Ornamente einen entscheidenden Einfluß geübt. Nicht allein hat die Leichtigkeit des Baustoffes zur schlanken Anlage der Stützen, zur Erhöhung der Schiffe veranlaßt, die Eigenheit des Materiales ließ auch das (hölzerne) Tonnengewölbe beibehalten und reizte zum Waltenlassen einer schrankenlosen Phantastik in der plastischen Decoration.

Die reiche Gruppirung der einzelnen Bautheile, das Andrängen derselben gegen die Mitte und das thurmartige Anschwellen beschränkt sich nicht allein auf die Holzarchitektur. Auch der schwer zu enträthselnde Dom zu Drontheim, ein Steinbau, zeigt ein ähnliches treppenförmiges Aufsteigen der einzelnen Giebel, eine Zuspitzung des ganzen Baues.

Die böhmischen Bauten des romanischen Styles, welche wir vorzüglich in kleinen Dorfkirchen noch erkennen, sind in merkwürdiger Weise den alten Basiliken treu geblieben (S. Jakob bei Kuttenberg, Tismic, Hostiwař) und copiren die letzteren vollständig. Außerdem ist auch die Rundform mit einem kleinen Thürmchen über der Mitte und einer im Halbkreise geschlossenen Apsis (mehr als zwanzig solche Kirchen sind

bekannt) und eine Combination der Rundform, ein auf drei Seiten von Halbkreisen umgebener Mittelkreis (Holubic) im Gebrauche. Die Vorliebe für diese übrigens schmucklose Form auf byzantinische Einflüsse zurückzuführen, ist kein begründeter Anlaß vorhanden; eher läßt sich auf Einwirkungen des slavischen Formensinnes schließen, welcher auch in anderen Kunstzweigen deutlich sich kundgibt. Auffallend ist es, daß noch im XVII. Jahrhunderte auf die romanische Rundform zurückgegangen wurde (Kapelle im Kajetansgarten bei Prag).

Im romanischen Style entdeckten wir den offenen Kampf gegen die altchristlich-römische Kunstweise, und den energischen Versuch, über dieselbe hinauszugehen; seine Begründung verdankt er germanischen Völkern, sein Schauplatz sind vorzugsweise die germanischen Länder. In welche Stellung gerieth gegenüber der romanischen Baukunst Italien, der Erbe antiker Bildung? Die Antwort fällt nicht gegen die Erwartung aus. Soweit die römische Kunst noch lebendig ist, bewahrt die Baukunst des XI. und der folgenden Jahrhunderte eine große Passivität und greift entweder, wenn es neue Anlagen gilt, zur Basilica zurück oder überschreitet die Tradition höchstens in der Ornamentik. Die Grundlage für die einzelnen Glieder bleibt stets die Antike. Dieß gilt namentlich von den römischen Werken des Mittelalters. Nur in Toscana (Pisa) bemerken wir einzelne größere Neuerungen, und stoßen auf die Aufnahme romanischer Motive nur in den entgegengesetzten Punkten Italiens; auf Sicilien und in der Lombardei äußerte sich gerade nach dem Beginne unseres Jahrtausendes eine reiche und energische Bauthätigkeit. Die Anwesenheit germanischer Stämme in beiden Landschaften, die unvertilgbaren Reste germanischer Anschauungen in Oberitalien, die Überschwemmung Apuliens und Siciliens durch die Normannen seit 1003 bieten für diese Ausnahmen ausreichende Erklärungsgründe.

Der Grundriß mittelitalienischer Kirchen weicht von jenem der altchristlichen Basiliken im Wesentlichen nicht ab. Mit Ausnahme des Pisaner Domes, dessen Kreuzgestalt scharf hervortritt, erblicken wir durchgehends das mehrschiffige Langhaus mit der halbkreisförmigen Apsis, nur ist der Chorbau wegen der Anlage einer Unterkirche häufig erhöht. Als Wandstützen dienen Säulen, die Oberwände sind, wieder mit Ausnahme des Domes zu Pisa, ungegliedert, die Decke ist flach und getäfelt oder unmittelbar mit dem Dache verbunden und im Innern dann der offene Dachstuhl sichtbar. Die Façaden, in einen flachen Giebel auslaufend, besitzen eine größere Selbständigkeit, als sonst im romanischen Style üblich ist. Es sind weder mit dem Portalbaue Thürme organisch verbunden, welche dem Kirchenkörper zum Widerlager dienten und den

Eingang markirten, noch ist an den Façaden selbst ihre Bedeutung scharf genug hervorgehoben und symbolisirt. Reiche, vertiefte Portale sind selten (S. Maria in Toscanella) (Denkm. d. K. C. VIII. 7), eine symbolische Portalsculptur gar nicht vorhanden. Oft ist nicht einmal die innere Gliederung der Kirche angedeutet, alle Schiffe mit einem einzigen Giebel bedeckt. Neuerungen sind die Verstärkung einzelner Säulen, indem zeitweise an ihre Stelle Pfeiler mit vorgesetzten Halbsäulen treten, welche Querbogen tragen (S. Miniato); neu ist auch die Überkuppelung der Vierung (Dom zu Pisa) (Denk. d. K. C. IX. 1 und 2). Die Decoration ist vielfach dem romanischen Style entsprechend, wie z. B. in den Bogenfriesen, Bogenarcaden, Lisenen; oft weicht sie auch von demselben ab und befolgt ein eigenes italienisches System, wie in den Feldertheilungen, Täfelungen und musivischen Ornamenten.

Im Allgemeinen stellt sich das Urtheil dahin fest, daß die mittelalterliche italienische Architektur zwar einen großen Reichthum entwickle und mannigfache Anziehungskraft übe — auch wenn man von den Kunststücken der schiefen Thürme absieht — aber für den Gang des allgemeinen Kunstlebens eine geringere Bedeutung besitzt. Im Verhältnisse zur nordischen Architektur der romanischen Periode, welche ein wesentliches Glied in der Kette der Baugeschichte bildet, erscheint sie als eine interessante Episode, und sie behält auch in der besonderen italienischen Kunstgeschichte diesen Charakter, soweit sie sich von der römischen Tradition entfernt. Nur die lombardische und sicilisch-normannische Architektur greifen thätig in die allgemeine Entwicklung der Baukunst ein. In der Lombardei stoßen wir wieder wie in der Normandie und am Mittelrheine auf einen durchgebildeten Gewölbebau. War er hier ursprünglich zu Hause und wurde er von hier nach dem Norden verpflanzt oder nahm er den entgegengesetzten Weg? Für beide Ansichten fanden und finden sich Kämpfer, ohne daß es bei den noch vorhandenen großen Lücken in der Chronologie der mittelalterlichen Baugeschichte möglich wäre, den Streit schließlich auszutragen, zumal als ein selbständiges Eingehen auf den Gewölbebau an verschiedenen Punkten und beinahe gleichzeitig keineswegs unmöglich erscheint. Wieder wie im Norden finden wir die Säule durch den Pfeiler ersetzt, an die Pfeiler Halbsäulen als Gewölbeträger angelehnt, auf den Kapitälern die breiten Gewölbegurten lagernd, wohl auch über den Arcaden eine Empore (S. Ambrogio zu Mailand) angebracht, unter derselben ein kräftiges Gesims gezogen, die Vierung mit einer Kuppel überwölbt, die Halbsäulen in derber germanischer Weise construirt, die Säulenkapitäler mit ikonischen Darstellungen geschmückt u. s. w. Eine geringere Durchbildung im

Sinne des romanischen Styles offenbaren die Façaden, welche schon wegen des Abganges von Thürmen gegen verwandte nordische Werke zurückstehen und auch im Übrigen der italienischen Bausitte sich anschließen. Statt kräftig vertretender Lisenen winden sich leichte Halbsäulen in die Höhe, Arcaden oder gewölbte Loggien nehmen den Mittelraum ein, ein flacher Giebel bildet den Abschluß. Die von uns als praktischer Wegweiser benützten Denkm. d. K. geben zwei Beispiele des lombardisch-romanischen Styles: S. Michele zu Pavia, gewöhnlich in die Longobardenzeit versetzt, etwa aus dem XI. Jahrhunderte (C. VIII. 1—3.) und die gleichzeitige und auch im Wesen verwandte Kirche S. Ambrogio zu Mailand (VIII. 10). Einem ganz verschiedenen, in seiner Art einzigen Kunstkreise gehören die normanischen Bauten auf Sicilien an. Ehe die Normannen sich zu Herren der Insel aufwarfen, hatten Saracenen hier bereits eine üppige Culturschichte geschaffen, hatte Byzanz eine wenn auch nicht reine doch reiche Bildung über das Land verbreitet. Alle diese Fäden, gemischt mit normanischen Erinnerungen, verwebte die Kunst des XI. und XII. Jahrhundertes zu einer Gestalt. Blicken wir z. B. auf die Schloßkapelle zu Palermo, im dritten Stockwerke eines Thurmes von K. Roger 1129 erbaut (Denkm. d. K. C. IX. 5). Sie gleicht im Grundrisse einer Basilica, von welcher sie auch die der Antike nachgebildeten Säulen u. A. entlehnt hat. Aber die Säulen sind durch überhöhte Spitzbogen verbunden, die Holzdecke zeichnet sich durch die herabhängenden tropfsteinartigen Gebilde aus, welche die Casseten umschließen und zeigt kufische Inschriften — Alles saracenische Elemente. Schließlich ist der Raum vor der Apsis mit einer elliptischen Kuppel überwölbt, alle Wände mit byzantinischen Mosaiken verziert. Eine ähnliche Mischung des Basilikentypus mit byzantinischen (Kuppel) und arabischen (Spitzbogen) Elementen gewahren wir auch an La Martorana oder S. Maria del Ammiraglio (1143); an der modernisirten Kathedrale (1185) fallen uns die bekannten arabischen Zinnen und reiche musivische Ornamente auf. Vollkommen orientalisch ist das Aussehen der Kirche S. Giovanni degli Eremiti mit ihren Spitzbogenfenstern und fünf Kuppeln. Dagegen verräth die Kathedrale von Cefalu einen mehr abendländischen Charakter. Die Vorhalle wird von zwei viereckigen Thürmen eingefaßt. Das Portale selbst, wie die oberen Theile der Vorhalle und auch die östliche Apsis mit ineinandergreifenden Bogen, Rundbogenfriesen und den lisenenartig aufsteigenden gekuppelten Halbsäulen lassen über den normannischen Ursprung keinen Zweifel. Im Charakter verwandt, aber glänzender decorirt ist die Kathedrale von Monreale (1177), wo wir wieder eine von Thürmen flankirte Vorhalle, die Kreuzform im

Grundrisse, Spitzbogen und überaus reiche musivische Malereien antreffen.

Wir bleiben weder über den Ursprung dieser Mischarchitektur, noch über die frühzeitige Anwendung des Spitzbogens im Zweifel. Haben wir deßhalb die Normannen auf Sicilien als die Erfinder der Gothik zu preisen? Sie verdienten diesen Ruhm, wenn der Spitzbogen das Wesen des gothischen Styles erschöpfte; so bleibt ihnen nur das Verdienst, ein allerdings wichtiges Element desselben den Arabern abgeschaut und glücklich verwerthet zu haben Aber auch unter dieser Beschränkung darf man nicht glauben, als hätte der Spitzbogen auf Sicilien eine constructive Bedeutung erhalten. Die Verlängerung seiner Schenkel, die Verbindung mit Säulen u. s. w. raubt ihm hier Vieles von seiner Tragkraft und technischen Wirksamkeit.

Wir haben noch ein Baugebiet zu erwähnen, die pyrenäische Halbinsel. Hier hat jedoch der romanische Styl keineswegs eine heimische Stätte gefunden. Er wurde von außen (vorzugsweise durch einen französischen Bischof in Toledo Bernard [1166]) eingeführt, behielt den fremdländischen Charakter, äußerte weder Einfluß auf die spanische Kunst, noch förderte er die allgemeine Entwicklung der Architektur. Die Kathedralen von Salamanca (auch hier saß zur Zeit der Erbauung ein Franzose auf dem bischöflichen Stuhle), jene von Zamora (Denk. d. K. C. IX. 8), von Taragona, von normannischen Werkmeistern 1131 erbaut und nach ihrer Weise als gewölbte Basilica construirt, und theilweise jene von Avila sind die wichtigsten Denkmäler romanischen Styles in Spanien. Die Spitzbogenwölbungen und Spitzbogenfenster, die man zu Avila und Zamora gewahrt, dürften schwerlich aus dem XII. Jahrhunderte herrühren; doch ist die spanische Baugeschichte viel zu wenig gelichtet, um darüber und über andere Punkte ein bestimmtes Urtheil abgeben zu können.

Neunundzwanzigster Brief.

Der gothische Baustyl. Hypothesen über seine Entstehung. Das System. Die Entwicklungsgeschichte. Musterbilder des gothischen Styles.

Der romanische Baustyl, dessen edelste Durchbildung auf deutschen Boden gefunden wird, erreichte am Anfange des XIII. Jahrhundertes sein Ende. Keine neue Weltanschauung verdrängte denselben, wie etwa die

christliche Lehre die antike Architektur zur Seite geschoben hatte, keine fremden, entgegengesetzten Formen treten an seine Stelle. Im Gegentheile ließ er die auf ihn folgende Bauweise aus sich hervorgehen, wie etwa die freie Blüthe aus der geschlossenen Knospe hervorbricht. Er bahnte der letzteren den Weg, bereitete sie vor und drängte auf ihre Verwirklichung. Und dennoch, nachdem die neuen Bauformen in das Leben getreten, erscheinen sie so ganz verschieden, selbständig und ursprünglich, daß man Mühe hat, an den langwierigen Weg ihrer Bildung zu glauben, und die Züge der Vorfahren in ihnen zu entdecken. Eine Thatsache bleibt es, daß der seit dem XIII. Jahrhunderte in der Welt herrschende Baustyl die Kunstblüthe des Mittelalters vorstellt und den vollendetsten Ausdruck für die christliche Anschauung bietet. Eine Thatsache bleibt es auch ferner, daß die nordische Natur — nur denke man dabei nicht an Eisfelder und Polarnächte — keine reizendere und wahrhaftere Verklärung finden konnte, als ihr im gothischen Style zu Theil wurde. Leicht konnte die falsche Meinung entstehen, die Gothik mit ihren himmelanstrebenden Pfeilern, ihrer vielverzweigten Wölbung, ihren knorrigen Ornamenten sei nichts mehr, als eine dunkle Überlieferung der urgallischen Druidenhaine. An die letzteren hatten die Werkmeister des Mittelalters nicht gedacht, wie überhaupt der Glaube an eine unmittelbare Nachahmung von Naturformen durch den einzigen Umstand widerlegt wird, daß der gothische Styl aus einem älteren, traditionellen sich entwickelt, und zunächst technischen Gründen seine Aufnahme verdankt. Aber gewiß ist das Eine, und darin ahnt jene Ansicht das Richtige, nur daß sie es durch eine schiefe Wendung gleich wieder verdirbt, daß ohne die landschaftlichen Einflüsse des Nordens die begeisterte Liebe für die Gothik und das Detailverständniß kaum so lange sich wach erhalten hätte. Den negativen Beweis dafür bietet Italien, wo eben der Mangel einer verwandten, ähnlich anregenden landschaftlichen Natur die gothische Bauweise nur äußerlich herrschen ließ und dem raschen Verfalle überlieferte, wo bald genug der Stolz der germanischen Christen als rohes Barbarenwerk verschrieen und verachtet wurde. Aber seltsam, was wir als hohes Product des heimatlichen und religiösen Kunstgefühles bewundern und verehren, dafür haben wir nicht einmal einen allgemein giltigen, passenden Namen. Daß die Benennung g o t h i s c h e r Styl keinen Sinn habe, und nicht wörtlich genommen werden dürfe, bedarf heutzutage keiner ausführlichen Erörterung. Man hat andere Namen dafür in Vorschlag gebracht: germanischer, deutscher, Spitzbogenstyl. Es hat aber die germanische Phantasie nicht ausschließlich in der sogenannten Gothik ihren Ausdruck gefunden, vielmehr seit dem Beginne

des Jahrtausendes sich baulich thätig erwiesen; die Benennung: deutscher Styl ist zu enge, „Spitzbogenstyl" einem einzelnen und nicht einmal dem wichtigsten, wenn auch auffallendsten Merkmale entlehnt, das französische ogive und ogivale (von augere) ist eben fremdländisch, und der vielleicht passendste Name endlich Streben-system und Streben-bau (worin sowohl die vorherschend verticale Richtung, wie die Anordnung der selbständigen Stützen und Widerlagen angedeutet liegt) ist nicht in den Sprachgebrauch übergangen. Wie über den Namen, so kann man sich auch über die Entstehung des gothischen Styles nicht einigen, und ersetzt bereitwillig die sichere Kunde durch mehr kühne, als wahrscheinlich Hypothesen. Die Frage: Wer hat den gothischen Styl erfunden, ist rasch erledigt. Wer hat den griechischen Tempelstyl erfunden, wem verdankt die Architektur überhaupt ihre Entstehung? Weder die Kunstgattung noch die einzelnen Baustyle lassen sich auf eine einzelne Persönlichkeit, auf einen individuellen Schöpfer zurückführen; sie sind Producte der allmälig wirkenden Zeit und allgemeiner Verhältnisse, weder mit einem Male fertig, noch ihre vollendete Anlage und Gesammtwirkung ursprünglich schon berechnet.

Als die erste isolirte Säulenstütze aus dem Felsen herausgehauen wurde, war der Gedanke an den dorischen Tempel so wenig vorhanden, als dem Mann, welcher den ersten Spitzbogen wölbte, der fertige germanische Dom im Geiste schon gegenwärtig war. Aber w i e, auf welchem Wege, durch welche Processe ist der gothische Styl entstanden. Die früher giltigen Ansichten von einer äußeren Übertragung des Spitzbogenstyles aus dem Oriente sind gegenwärtig aus der Wissenschaft verbannt, mögen sie auch noch im gewöhnlichen Leben vielfach herrschen. Man nahm an, entweder daß er im Gefolge der Pilger und Kreuzfahrer vom heil. Lande nach Europa gelangte, oder daß ihn die Normannen auf Sicilien den arabischen Bauschulen abgelauscht und dann nach ihrer nordischen Heimat verpflanzt hätten. Der ersteren Ansicht fehlt jede urkundliche Begründung, jede nähere Bestätigung. Die zweite Ansicht ist in so fern im Rechte, als allerdings die arabischen Bauten auf Sicilien, wie die ägyptischen des frühen Mittelalters den Spitzbogen als Arcaden- und Fensterschluß aufweisen. Es ist aber ein weiter Sprung von dem vereinzelten Vorkommen des Spitzbogens bis zur systematischen Durchbildung des gothischen Styles, und die Entstehung des letzteren durch die Annahme, das Mittelalter habe das Motiv des Spitzbogens den Arabern entlehnt, noch lange nicht erklärt. Mit dem letzteren verträgt sich die flache Decke, die ungegliederte Säule, die schwere Oberwand, lauter der Gothik grundsätzlich fremde, mit ihr unverträgliche

Elemente. Bei den Arabern in Ägypten und auf Sicilien tritt der Spitzbogen mit andern Bogenformen gleich berechtigt und ihnen nebengeordnet auf, er besitzt keine constructive Bedeutung, keine Beziehung zu der dem mohamedanischen Bausysteme beinahe völlig fremden Wölbung. Gerade auf das Spitzbogengewölbe muß aber der größte Nachdruck gelegt werden. Das frühe Vorkommen des Spitzbogens mag demnach in noch zahlreicheren Fällen als bisher nachgewiesen werden, er mag bereits unter den Arsaciden, am Schlosse des Tigranes vorhanden sein, am Aquäducte zu Spoleto, angeblich von K. Theodorich erbaut, an der Brücke Martorel in Catalonien, einem westgothischen Werke, geschaut werden, und auf der Bulle des Papstes Benedict IX. bezüglich der Weihe der Victorskirche zu Marseille schon im XI. Jahrhunderte die Vignette schmücken: dieß Alles kann man bereitwillig zugeben, die Kenntniß der gothischen Architektur ist in diesen Fällen dennoch nicht anzunehmen, weil das Hauptmerkmal, die eigenthümliche Gewölbeconstruction und Vertheilung von Last und Stütze fehlt. Südfranzösische Bauten benützten den Spitzbogen bereits frühe im zwölften, wahrscheinlich schon im eilften Jahrhunderte. Der rege Verkehr mit den arabischen Küstenländern hat zweifellos diese Erscheinung bedingt, welche den Vertheidigern des orientalischen Ursprunges der gothischen Baukunst keine geringe Verlegenheit bereitet. Denn gerade Südfrankreich nimmt an der Entwickelung der Gothik so gut wie keinen Theil, läßt dem romanischen Style unmittelbar den modernen folgen. Woher stammt diese Abneigung gegen das Gothische, wenn ihm arabische, hier wohl bekannte Wurzeln zu Grunde liegen? Eine größere Wichtigkeit muß dem Spitzbogen in der Ludgerikirche zu Münster beigelegt werden. Er wurde über dem Gewölbebogen (im Thurme) geschlagen, um den Druck des oberen Mauerwerkes auf die Hauptpfeiler zu leiten und den Seitenschub zu verringern. Decorative Formen können der Fremde entlehnt werden und dem Zufalle ihren Ursprung verdanken, eine neue Bauweise entsteht nur mit innerer Nothwendigkeit, sie wird von einer ihr entsprechenden Volksbildung getragen und durch constructive Bedürfnisse hervorgerufen. Die letzteren liegen auch in dem vorliegenden Falle offen zu Tage. Das ganze zwölfte Jahrhundert hindurch stellte man die mannigfaltigsten Constructionsversuche an, zu einer leichten und freien Wölbung zu gelangen. Dem mit Tonnengewölben bedeckten Mittelschiffe wurden aufsteigende Halbtonnengewölbe als Stütze in den Nebenschiffen zur Seite gesetzt; auf diese Art erhielt man zwar eine feste Wölbung, aber man mußte auf eine helle Beleuchtung des Innern verzichten, da das Mittelschiff fensterlos blieb. Die Anordnung des mittleren Tonnengewölbes im Spitzbogen veränderte nicht diesen

Übelstand, mag aber als Beweis von der Kenntniß des Spitzbogens bereits während der Herrschaft des romanischen Styles dienen. Wo Kreuzgewölbe über die Schiffe geschlagen wurden, kamen andere Schwierigkeiten zum Vorscheine. Das traditionelle romanische Kreuzgewölbe, durch die Durchschneidung zweier halber Cylinder gebildet, läßt sich nur füglich über einem quadratischen Grundplane aufführen, weil nur dann die Scheitelpunkte der Bogen in eine Ebene fallen. Den quadratischen Feldern des Mittelschiffes entsprechen aber nur Rechtecke in den Seitenschiffen, wie sollte da ein einheitliches Gewölbesystem geschaffen werden? Man behalf sich, indem man entweder die Seitenschiffe ungewölbt ließ, über den Scheidbogen gegen das Mittelschiff aufsteigende Mauern errichtete, oder indem man zwischen die Gewölbeträger des Mittelschiffes Pfeiler einschob, welche sich blos auf die Seitenwölbungen beziehen, den rechteckigen Grundplan der Seitenschiffe in zwei kleine Quadrate auflösen, so daß einem Gewölbefelde des Mittelschiffes zwei, gleichfalls quadratischer Felder der Seitenschiffe entsprechen. Wie sehr die romanische Wölbungskunst den Charakter des rathenden Experimentes an sich trug, beweisen die vielen verunglückten Versuche, die Noth späterer Zeitalter, den Mängeln abzuhelfen und die begangenen Fehler zu verbessern. Zwar ist nur selten ein romanischer Bau als das Werk einer einzigen Zeit auf uns gekommen, in der Regel drückte jedes Jahrhundert demselben die Spuren seiner Thätigkeit auf, das zwölfte oder dreizehnte Jahrhundert hat erhöht, vergrößert, umgebildet, was das eilfte begonnen: die größten Veränderungen betreffen aber stets das Gewölbe. Romanische Kreuzgewölbe, falls sie nicht abgetragen werden mußten, verdanken ihre Erhaltung in zahlreichen Fällen nur künstlichen äußeren Stützen. Hier zeigte sich also das Bedürfniß der Neuerung am dringendsten. In der Ausbildung der Gewölbeanlage vereinigen sich auch das Wesen und die constructiven Vorzüge des gothischen Baustyles; das Streben nach jener hat zur Gründung der letzteren mit Nothwendigkeit geleitet. Die Eigenschaft des aus zwei Mittelpunkten gebildeten Spitzbogens, weniger nach der Seite zu schieben, eine geringere Spannung in sich zu besitzen, muß bei den ersten gothischen Werkmeistern als bekannt vorausgesetzt werden. Der Spitzbogen war ein Mittel, die gothische Architektur, wie sie in mannigfaltigen, die Phantasie zauberisch fesselnden Werken vor unser Auge tritt, zu schaffen, eben so wenig aber der Hauptzweck derselben, als die Lust an luftig hohen, den Himmel erreichenden Bauten in der bewußten Absicht unserer Vorfahren lag. Es besitzen die ältesten gothischen Bauwerke keine überschwängliche Höhe, sie verrathen mehr die Sorge, das Schwere und Drückende im Aufbaue zu entfernen, als den Hang, sich

in schwindelnden Höhen zu versteigen und mit dem Unermeßlichen zu spielen. Gemüthsregungen schaffen keine Bauweise; an dieser Überzeugung muß Jedermann festhalten, der nicht die festen Formen der Architektur zu wesenlosen Seifenblasen verflüchtigt wissen will. Worin besteht nun die constructive Eigenthümlichkeit des gothischen Styles? Die Antwort mag die übersichtliche Schilderung der gothischen Bauglieder liefern, nachdem noch einmal daran erinnert worden, daß als Ziel den letzten romanischen Architekten die Aufführung der Gewölbe über beliebigen Grundplänen und die Verminderung der Mauerbelastung vorschwebte.

Schwere Pfeiler, wuchtige Säulen traten uns an den romanischen Kirchen als die Schultern, auf welchen alle Last des Oberbaues ruhte, entgegen. Der Oberbau selbst bestand im Wesentlichen aus massivem Mauerwerke, durch mäßig hohe Fenster unterbrochen. Auch jetzt fesseln zuerst die enggeschaarten Pfeiler unsere Aufmerksamkeit. Obgleich nicht minder massiv als die romanischen Stützen gewinnen sie dennoch den Schein höherer lebendiger Leichtigkeit. Der Pfeilerkern wird nämlich von einer Reihe stärkerer und schwächerer Halbsäulen (ältere und jüngere Dienste) umkreist, welche auf einem gemeinsamen vieleckigen Sockel aufsitzen, in scharf profilirter Laibung die Arcaden tragen, und an der gegen das Mittelschiff gerichteten Seite über die Arcaden hinaus bis zum Gewölbeanfang sich erheben. Kein schroffer Gegensatz hemmt diese nach oben strebende Bewegung, keine auffallende Horizontallinie begrenzt oder unterbricht die verticalen Glieder. Ein leichter Blätterkranz, lose um den Säulenkern herumgelegt, schließt als Knauf den Dienst ab, beinahe unmerklich steigt über den Diensten das Gewölbe empor. Steinrippen von ausgezogenem Profile, in der Quere und im Kreuze über schmalen, rechteckigen Plänen gespannt, bilden dessen Grundlage, die inneren dreieckigen Kappen dienen nur als Füllung. Da die functionirenden Gewölbeglieder auf die einzelnen im Spitzbogen geführten Rippen eingeschränkt und diese durch die Pfeiler gestützt sind, so ist alles Massenhafte in der lastenden Wölbung wie in den tragenden Mauern beseitigt. Die Pfeilerbündel stellen zwar dem Drucke der Gewölbe eine entsprechende Kraft entgegen, sie wahren aber nicht vor dem Schieben und Weichen derselben nach der Seite. Auch dieses Bedürfniß fand seine constructive Erfüllung, indem stützende Glieder nach außen vorgelegt wurden, welche gegen das schiebende Gewölbe anstreben und dasselbe in seiner richtige Lage festhalten. Die äußeren Strebepfeiler und die Strebebogen (letztere wurden angewendet, wo die niedrigen Seitenschiffe die unmittelbare Vorlage der Strebepfeiler vor die Wölbung des Haupt-

schiffes nicht gestatteten) bilden die nothwendige Ergänzung der inneren Pfeilerbündel und mit diesen zusammen das constructive Gerüste des gothischen Bauwerkes. Für die Darstellung und Ausschmückung aller übrigen Bautheile blieb der von keiner materiellen Noth bedrängten Phantasie ein desto freierer Spielraum. Die Mauerfläche zwischen den Scheidbogen, in der romanischen Periode so häufig der Gegenstand unsicheren Tastens, erscheint gegenwärtig als eine großartig gedachte Fensterwand. Über den Arcaden, welche die Schiffe scheiden, erhebt sich ein in der Tiefe der Mauer angelegter Laufgang (Triforium), nach innen durch kleine Bogenstellungen geöffnet, nach außen, wenigstens seit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, verglast und die Fensterarchitektur vorbereitend, welche den Raum über den Laufgängen bis zum Bogenscheitel ausfüllt. Die Größe des Fensters hätte schon aus materiellen Gründen feste Theile zur Unterbrechung der Glasscheiben verlangt; dazu kommt, daß der gothische Styl keine großen ungegliederten Flächen duldet, und alle Massen in einzelne Elemente zerlegt. Stäbe und Stabbündel, oben im Spitzbogen geschlossen, steigen von der Fensterbank in die Höhe, zwei, drei bis fünf und sechs nebengeordnete Abtheilungen werden von gemeinsamen Bogen eingeschlossen, und gewähren so den Schein des lebendigen, organischen Ausbaues. Verstärkt wird dieser Schein durch die den Zwischenräumen zwischen den Einzelbogen verliehene Gestalt. Es scheinen die Bogen einer inneren Bewegung zu folgen und ehe sie im Scheitel sich schließen, Blätter von denselben sich abzulösen, welche die leeren Lücken ausfüllen. Diese Empfindung wird durch das Maßwerk, die Kreise und vielblättrigen Pässe unter dem Bogenscheitel in kräftigster Weise angeregt, nicht minder auch durch die sog. Nasen, jene Steinrippen nämlich, welche die zwischen den Bogen und Pässen vorhandenen dreieckigen Räume einnehmen. Die Übereinstimmung zwischen dem Fensterbaue und dem architektonischen Grundgerüste, dem inneren Pfeilerbaue, entgeht selbst dem oberflächlichen Blicke nicht. Sie beruht auf der so weit als möglich fortgesetzten Theilung der Functionen, auf der individuellen Stellung der einzelnen Glieder, der folgerichtigen Durchbrechung aller Flächen und Massen. Nicht immer kann die letztere wirklich vorgenommen werden. Gewisse Mauertheile, der Unterbau der Thürme z. B., die Strebepfeiler, müssen ihre feste Beschaffenheit bewahren. Um sie in Übereinstimmung mit dem freien Pfeilerbaue, mit der luftigen Fensterarchitektur zu setzen, wird ein Blendwerk angewendet, die Mauerfläche mit Blendarcaden besetzt, und diese in derselben Weise wie der Fensterbau ausgeführt. Auf leichtem Stabwerke ruhen Spitzbogen, der Raum unter dem Scheitel ist mit Maßwerk aus-

gefüllt, der Schein einer bloßen Füllung hergestellt. Und halten wir Umschau bei anderen Gliedern des Bauwerkes, zerlegen wir die Beschaffenheit des spitzen Giebels, welcher unter dem Namen des Wimperges den Fenster- und Thürbogen krönend bedeckt, untersuchen wir die Natur der nadelartigen Pyramiden, welche als Fialen zu den Seiten der Spitzgiebel oder als fester Abschluß auf den Strebepfeilern sich erheben: überall ehen wir verwandte Grundsätze gehandhabt. Die Wimperge z. B. bestehen aus festen Steinrippen und offenbaren im Innern des Giebeldreieckes ein zierlich durchbrochenes Füllwerk, die senkrechten Seiten der Fiale (im Gegensatz zu der schräg aufsteigenden oberen Hälfte — dem Riesen — der Leib genannt) weisen Blendbogen mit Maß- und Stabwerk auf, durchbrochen sind die Thurmpyramiden gearbeitet, die gewaltige Thurmmasse überhaupt wird von Pfeilern getragen, deren Zwischenräume von leichten Füllungsmauern und Fensterbauten ausgesetzt erscheinen, die hervorragendsten constructiven Glieder entsprechen, wie das unbedeutendste Zierthürmchen über Statuen, wie Tabernakel und Baldachine, dem Grundgesetze der gothischen Architektur. Aus diesem letztern ging auch die Hauptform des architektonischen Ornamentes hervor. Pflanzenformen wurden allerdings nach Übung und Herkommen als Zierrath beibehalten. Wir begegnen denselben, bald mit scharfem Auge der Wirklichkeit nachgebildet, bald auf Grundlage einer eigenthümlichen Stylempfindung umgearbeitet, an den Knäufen der Dienste und Stäbe, in den tiefgeschnittenen Kehlen der Gesimse, welche in horizontaler Richtung an der Kathedrale hinlaufen, oder die äußeren Fensterbogen einsäumen, und in besonderer Ausbildung, die Blätter knollenartig dargestellt, an den Schrägen und Spitzen der Wimperge und Fialen. Neben diesen der lebendigen Natur entlehnten Ornamentmotiven machen sich aber auch geometrische Formen bemerkbar. Ihnen eine geheimnißvolle Bedeutung zuzuschreiben, hinter jeder regelmäßigen Figur einen bestimmten Sinn zu suchen, konnte nur einer befangenen träumerischen Anschauungsweise einfallen. In Wahrheit lernt man hier nur eine weitere Verkörperung des oft erwähnten Grundgesetzes der Gothik kennen. Statt Flächen mit Zierrathen voll zu beschreiben, wird auch im decorativen Kreise der Gegensatz der einzelnen festen Rippen und Ränder und der, oft durchbrochenen, Füllungen festgehasten, das innere Giebeldreieck eines Wimperges z. B. mit Einzelrippen strahlenförmig ausgestattet, die Fensterrosen sind mit Speichen versehen, die Brustwehren durchbrochen gearbeitet, wobei naturgemäß regelmäßig geometrische Figuren sich wiederholen mußten. Denkt man sich die festen Rippen mit einer lebendigen Bewegung begabt, in ähnlicher Weise wie in der dorischen Architektur die Blätter sich neigen und überfallen, ihre äußersten

Ränder ungehindert einander zueilend, und dieses Streben auf allen Seiten gleichmäßig vollführt: so werden die Kreise und Pässe und Blätter nichts Geheimnißvolles und Unerklärliches an sich tragen. Es werden auch die zur Spitze ausgezogenen Profile aller Rippen und Gurten mühelos begriffen werden. In ihnen liegt die offene und einfache Andeutung an die gesammelte Kraft, an die Vereinzelung der Glieder und ist der schärfste Gegensatz zu den bloßen Füllungen und durchbrochenen Flächen ausgedrückt. Weit entfernt, sich schon ursprünglich in einem regellosen, willkürlichen Formenreichthum zu ergehen, und organischen Bildungen glänzende aber müssige Gestalten zu unterschieben, trägt die gothische Architektur in der ersten Zeit ihrer Entwicklung das Gepräge strenger Gesetzmäßigkeit an sich, die Regel aber und das Gesetz, welche auch den decorativen Gebilden zu Grunde liegt, läßt sich noch leichter auffinden und erscheint einfacher, als bei den meisten andern Bauweisen. Es wirkten hier nicht eine Reihe an sich verschiedener Elemente zu einem allgemeinen Eindrucke zusammen, die einzelnen Glieder besitzen keine eigenthümliche, an ihrer Function haftende Form, die letzteren machen nicht auf eine blos örtliche Geltung Anspruch: durch die Wiederholung einer typischen Grundform, durch das Aneinanderreihen verwandter Glieder vielmehr wird die Gesammtwirkung erreicht. Der vergleichende Blick auf einen griechischen Tempel und eine gothische Kathedrale klärt über diesen grundsätzlichen Gegensatz deutlich auf, und läßt den eigenthümlichen Geist, der hier und dort waltet, scharf erkennen. In der antiken Welt setzt sich der Wohlklang des architektonischen Werkes aus klaren einfachen Lauten zusammen, die einzelnen Glieder, das Kyma, der Pfühl, die verschiedenen decorativen Typen, die Welle, die frei aufsteigenden oder niederfallenden Blätter, der Mäander lassen sich willig mit den Buchstaben eines Alphabetes vergleichen, mit deren Hilfe der Baukünstler seine sinnigen Ideen ausdrückt. In der christlichen Kunstwelt, welche den antiken Bauformen nur den Gehalt äußerlicher, abgeschliffener Typen zugestand, gerieth allmälig diese selbständige, sinnvolle Bedeutung der Einzelglieder in Vergessenheit. Man braucht nur die unter dem Einfluß der antiken Tradition gebildeten romanischen Bauwerke des eilften Jahrhundertes, die üblichen Kapitälbildungen (z. B. die Zahnschnitte an der Deckplatte des Kapitäls) zu betrachten, um sich von der Gleichgiltigkeit der antiken Formen zu überzeugen. So wurde das Aufkommen der entgegengesetzten Formenbildung vorbereitet, welche durch die Abwandlung desselben Grundthemas dem Bedürfnisse der decorativen Gliederung genügt. In der Fialenspitze tritt uns die Bildung des Hauptthurmes entgegen, die Fensterarchitektur wiederholt sich an den Blendarcaden, überall aber behält das schon oft

erwähnte gothische Formenprincip, die Sonderung der festen Rippen und bloßen Füllungen, seine Herrschaft. Tritt auf solche Weise die Gefahr der Einförmigkeit nahe, so ist doch auch die Mächtigkeit des Eindruckes, wenn überall im größten wie im kleinsten Gliede die gleichen Bildungen herrschen und eine ganze Kunstwelt von einer Idee durchdrungen sich zeigt, unläugbar. Bezeichnend bleibt es übrigens, daß auch in den Gebilden der Kleinkunst, in Goldschmiedwerken z. B., dasselbe Schema vorkommt, Ciborien in der Form gothischer Thürme sich erheben, Reliquienschreine die Gestalt der Dome nachahmen, das Chorgestühl in einer ausgebildeten Thurmarchitektur abschließt u. s. w. Diese Thatsache wirft auch auf die Stellung der gothischen Kunst, ihre äußere Entwicklung und Ausbreitung ein scharfes Licht. Mehr als jede andere Erwägung rechtfertigt sie die Zusammenstellung der höchsten Blüthe des Zunftlebens mit dem mächtigsten Aufschwung der gothischen Kunst, und weist sie auf das Handwerk als den rechten und gesunden Boden der letzteren hin. Diese ist nicht etwa als das Erzeugniß des mechanischen Handwerksgeistes anzusehen; ebensowenig soll anderen früheren oder späteren Zeiten das Prädicat ausschließlicher Kunstschöpfung beigelegt werden, als ob nicht stets und überall der schöpferische Kunsttrieb die Hilfe der ausführenden Handwerksfertigkeit benöthigt hätte. Fest steht allein das innige Verhältniß der beiden Thätigkeitskreise, das beinahe unmerkliche Hinübergleiten der Kunst in das Handwerk oder wenn man will die künstlerische Kraft des letzteren, welche allerdings auch ein Wahrzeichen des hellenischen Lebens bildet. Doch bleibt der Unterschied, daß im späteren Mittelalter das Handwerk den Ausgangspunkt bildet, und seiner Eigenthümlichkeit in allen Kunstformen Rechnung getragen wird. Bereits dem Laien fällt bei der Betrachtung eines gothischen Werkes die Wichtigkeit der ausführenden Arbeit aus. Das materielle Maurergeschäft tritt zurück, die kunstgemäßere Steinmetzarbeit waltet vor. Ohne den Fleiß, die beharrliche Ausdauer, die sinnige Liebe zum Werke, welche das blühende Handwerk auszeichnet, ohne die strenge Zucht des Zunftlebens mit einem Worte, hätten die Glanzseiten der gothischen Architektur vergeblich auf ihre Verkörperung geharrt. Die lange Übung, das allmälige Aufrücken in der Zunftgliederung verliehen nothwendig der Arbeit das Gepräge solider Tüchtigkeit, die sich selbst in den geringsten Einzelheiten bewährt; der mächtige Stolz, der in den alten Gewerken lebte, erklärt auch den verschwenderischen, zuweilen sogar drückenden Reichthum in der Ausführung. Noch über Anderes gewinnen wir dadurch Aufschluß. Es ist vorzugsweise die Sache des verständigen Handwerkes, nach festen Regeln vorzugehen, nach einer scharf abgegrenzten Richtschnur,

nach Maß und Gerechtigkeit sich zu bewegen. Geistreiche Compositionen, neue Baugedanken werden in der älteren Zeit, während der Dauer des romanischen Styles, häufig angetroffen, sie bilden keineswegs ein hervorragendes Merkmal bei gothischen Bauten, deren Meister vorzugsweise die Ausbildung des Technischen anstreben. Ist auch der Vorwurf eines verworrenen, unklaren Charakters ungerechtfertigt, so hat es dennoch mit der größeren Bedeutung der reinen Werkarbeit seine Richtigkeit. Dieß erhellt schon aus der Stellung des gothischen Styles in der christlichen Kunst. Es erscheint in demselben die Aufgabe der christlichen Baukunst gelöst, die innere geistige Entwicklung abgeschlossen. Auch die Wiederholung der festgestellten Bauformen in kleineren Werken, die Allgegenwart des herrschenden Typus in allen Gegenständen des künstlerischen Betriebes entspricht vollkommen dem Handwerksboden, auf welchem die Phantasiethätigkeit des späteren Mittelalters fußt. Um dieselbe zu erkennen und würdig zu beurtheilen, muß man auf die aufblühenden, mauerumgürteten, engen und krummen Städte zurückdenken, in das heiterfromme, betriebsame, kräftige, aber auch zähe Geschlecht, welches dieselben bewohnte, sich hineinleben: wie die festgegliederte Bürgerschaft sich hier um alte Gerechtsame eng schart, dort mit kluger List nach neuem Erwerbe trachtet, bald trotzig, bald demüthig mächtigen Herren begegnet, wie allmälig die Reichthümer der Erde innerhalb der städtischen Ringmauern sich ansammeln, stattlicher Wohlstand in Wohnungen und Trachten, Sitten und Gebräuchen einen Ausdruck sucht. Man muß sich erinnern, wie der Einzelne zwar nach seinem Behagen sich einrichtet — das Anschmiegen an die mannigfachen Bedürfnisse des Individuums zeichnet den mittelalterlichen Privatbau vor dem abstrakten modernen vortheilhaft aus: hier muß der Bewohner seine Sitten und Bedürfnisse der allgemeinen Regelmäßigkeit des Baues anpassen, und der vermeintlichen Schönheit des Äußeren muß durchgängig die zweckmäßige Anordnung des Innern sich unterordnen, während die mittelalterlichen Häuser ungleich organischer von Innen nach Außen gebaut sind und ihre Dienstbarkeit den Zwecken des Inwohners, nicht des Straßengängers in Allem offenbaren — wie aber dennoch, auch darin den alten Hellenen verwandt, der eigentliche Monumentalbau auf Kirchen und dem öffentlichen Dienste gewidmeten Anlagen eingeschränkt wird. Es mangelt nicht dem mittelalterlichen Bürger an der Lust zu glänzen und zu prunken, und die Freude an Reichthum, er befriedigt aber dieselbe mit Hilfe des Goldschmiedes, des Stickers, des Teppichkrämers, nicht mit Hilfe des Baumeisters, dessen Werke die Ehre höherer Mächte, als der Einzelne dargestellt, verkündigen sollen. Die gothische Architektur bewahrt mit andern Worten treu den religiösen

Charakter; sie läßt sich zwar auch zu weltlichen Zwecken vortrefflich verwenden, aber offenbart ihre größte Pracht und Vollendung in jenen Werken, welche dem christlichen Cultus geweiht sind.

Indem sich der forschende Geist in diesen und ähnlichen Erwägungen ergeht, stoßt er auf eigenthümlich verwickelte Verhältnisse, deren klare Auseinandersetzung keineswegs aller Schwierigkeiten bar ist. Zum erstenmale, so weit unser Blick bisher bei der Beleuchtung der künstlerischen Thätigkeit der Völker weilte, scheint sich der sonst so gewisse und einleuchtende Zusamenhang zwischen dem religiösen Geiste und der Baukunst eines Weltalters nicht zu bestätigen. Innerhalb der christlichen Welt gelangen nach einander zuerst die altchristliche, mit antiken Erinnerungen versetzte, dann die romanische und schließlich seit dem XIII. Jahrhunderte die gothische Weise zur Herrschaft. Lassen sich nun auch bei den erstgenannten Stylen der eine als die höhere Entwickelungsstufe des andern aufstellen, von den so auffallend verschiedenen gothischen Bauwerken scheint ein ähnliches Verhältniß nicht zu gelten. Und doch muß derselbe in seinen Grundbegriffen mit dem romanischen identisch sein, soll er einen gerechten Anspruch auf einen christlichen Charakter erheben. Diese Identität existirt auch, wenn gleich durch eine Fülle von Einzelnheiten verhüllt und verdeckt. Auf die Herstellung eines weiten Innenbaues, der nicht wie der antike Tempel zur bloßen Hülle des leiblich gefaßten Gottes dient, welcher vielmehr vom Geiste Gottes durchweht, die gläubige Gemeinde in sich aufnehmen soll, war schon ursprünglich das Streben der christlichen Architektur gerichtet. Aus diesem Grunde errang auch der Deckenbau eine so große Wichtigkeit, und trat im Laufe der Zeiten, in Folge des constructiven Bedürfnisses wie des Dranges eines richtigen ästhetischen Gefühles an die Stelle der geraden Decke die Wölbung. In dieser Hinsicht liefert die gothische Architectur nichts fremdartig Neues, sie hat gleichfalls einen Innenbau geschaffen, durch die Begründung einer freien Wölbung die Aufgabe der Hallenarchitektur in vollendeter Weise gelöst, ja der Innenbau erscheint hier mit einer gewissen Ausschließlichkeit entwickelt, so daß der Außenbau darüber seine Selbständigkeit einbüßt. Das reiche Gerüste der Strebepfeiler und Strebebogen besteht nur mit Rücksicht auf die innere Wölbung; nicht das Äußere, so glänzend und mächtig es auch ausgestattet sein mag, sondern das Innere der gothischen Kathedrale übt erst die volle und ganze Wirkung aus, und verleiht dem Werke seine wesentliche ästhetische Bedeutung, nämlich als Höhenbau, wo Alles nach oben strebt, sich von der Erde abkehrt und die materielle Schwere zu fliehen scheint, der christlichen Empfindungsweise einen vollkommen giltigen, symbolischen Ausdruck zu leihen. Dem Sinne

der Gegenwart will die eingezwängte Lage der großen Kathedralen des Mittelalters in engen und finsteren Straßen nicht behagen, wir staunen, wie unsere Vorfahren die kleinen und häßlichen Anbauten zulassen konnten, welche gleich Schwalbennestern dem kirchlichen Denkmale ankleben. Es wäre nun freilich thöricht, das Eine und das Andere aus einer bewußten Absicht erklären zu wollen, aber gewiß trug außer einem anderen später zu erwähnenden Grunde die hervoragende Bedeutung des Innern an der Nachlässigkeit, die eigenthümliche Schönheit des Äußeren dem freien Überblicke zu öffnen, große Schuld. Wir finden demnach in der gothischen Architectur die Grundzüge der christlichen Kunst treu wiedergegeben und jene mit den früher giltigen Bauweisen in wesentlicher Übereinstimmung. Was neu und verschieden an ihr erscheint, wird theils bedingt durch die veränderte, aber folgerichtig aus früheren Ansätzen entwickelte Construction der Decke, theils hervorgerufen durch die tiefen Wandlungen, welche die gesellschaftlichen Zustände im Laufe der Jahrhunderte erfuhren. Der Reichthum und die politische Macht, zu welcher seit dem XII. Jahrhunderte die Städte emporstiegen, wurden schon früher erwähnt und angedeutet, daß allmälig im Bürgerthume der wichtigste Träger der Bildung erstand. Dieß blieb nicht ohne Einfluß auf das Bauwesen und die Gestalt der architektonischen Formen. Wir müssen wohl mannigfache Ausnahmen gelten lassen; auch in früheren Zeiten hatten Laien Antheil an der Kunstübung, auch im späteren Mittelalter und darüber hinaus blieb der Clerus der Kunstthätigkeit nicht fremd und wußte derselben einen kirchlichen Charakter zu wahren: aber im Ganzen und Großen hatte dennoch das Kunstleben, insbesondere im Fache der Architektur, bis in das zwölfte Jahrhundert seinen wichtigsten Mittelpunkt in geistlichen Kreisen und ging dasselbe seit jenem Zeitalter in weltliche Hände über. Abgesehen davon, daß in der älteren Periode des Mittelalters stets Kleriker als Bauherren und Bauführer auftreten, später jedoch zünftige Bauhütten den architektonischen Werken vorstehen oder einzelne Unternehmer die Ausführung übernehmen, wie französische Urkunden darthun, so weisen auch die früher und später üblichen Formen das erwähnte Verhältniß auf.

Zerstörender Natur war die Einwirkung des Clerus auf die germanische Poesie. K. Ludwig der Fromme verbrannte auf Geheiß der Geistlichen die heimischen Lieder, die er aus seiner Jugendzeit bewahrte, mittelbar drängte die Kirche auch die deutsche Sprachgränze im Westen zurück. Auf dem Gebiete der bildenden Künste jedoch war ihr Einfluß schöpferischer Art, sie schützte und hegte die classischen Traditionen und verpflanzte römische Formen auf nordischen Boden. Auf diese Thatsache gestützt hat die Behauptung des clericalen Charakters im romanischen

Style ihre volle Berechtigung. Natürlich änderte sich mit der selbständigen Entwicklung des nordischen Lebens und seit dem Aufschwunge der Städte das Formengefühl. Mitten in den belebten werkthätigen Städten verlor sich der phantastische Sinn, welcher den einsamen Klosterkünstler in der ältern architektonischen Decoration leitete. Im Kreise des Bürgerthumes lebte nicht die römische Bildung wie in jenem der geistlichen Stände, es fehlte also die Brücke zum Verständnisse antiker Formen. Diese wichen denn auch nach einem wechselvollen, überaus anziehenden Kampfe und gaben jener eigenthümlichen Gestaltungsweise Raum, deren wir bei der Darstellung der gothischen Architektur oben gedachten und deren Erklärung aus der Blüthe des Zunftwesens und bürgerlichen Handwerkgeistes wir versuchten. Daß die christliche Kunst keineswegs auf diese Art verweltlicht wurde, bedarf wohl keiner neuen Auseinandersetzung. Der mehr erwähnte Umschwung in dem künstlerischen Treiben hatte vielmehr die allgemeine Herrschaft der kirchlichen Empfindungsweise, welche alle Kreise durchdrang, in allen Verhältnissen bestimmend auftrat, zur Ursache. Aus diesem Grunde konnte nicht mehr der besondere kirchliche Stand, wie früher, dem Kunstleben vorstehen. Es haben zwar die neugegründeten Mönchsorden, die Dominicaner und Franciscaner, um die Einführung und Verbreitung des gothischen Styles große Verdienste. Aber wie diese Orden selbst ihre Wirksamkeit nur inmitten einer größeren Volksmenge, also in Städten erfolgreich üben konnten, und dem mehr ländlichen Benedictinerorden gegenüber eine städtische Natur, wenn der Ausdruck erlaubt ist, offenbaren: so sind auch die von ihnen errichteten Werke den allgemeinen Gesetzen der gothischen Baukunst unterworfen. Sie sind den Ordensregeln gemäß einfacher gedacht und ärmlicher ausgeführt, als die reichen Kathedralen, sie zeigen zuweilen die ursprünglich breit angelegten Formen abgekürzt und auf das Maß des Nothdürftigen zurückgeführt, sie vermehren die lange Reihe von Spielarten, in welche die Grundgestalt des gothischen Styles je nach dem angewendeten Materiale, dem beabsichtigten Aufwande, der Bestimmung des Werkes u. s. w. zerfällt: aber sie lassen immerhin das blühende Städtewesen, den kräftigen Zunftgeist als Bedingung und Wurzel der üblichen Kunstweise bestehen.

Zur vollständigen Erkenntniß des gothischen Baustyles gehört noch die Einsicht in seine geschichtliche Entwicklung. Kann derselben auch eine ungetrübte Klarheit nicht zugesprochen werden, so ist sie doch in einem erfreulichen Wachsthum begriffen, seitdem nicht mehr mit kleinlicher Hartnäckigkeit einzelne Merkmale festgehalten und darüber die Fortbildung des Baustyles als eines Ganzen vergessen wird. Daß die Gothik im Schooße der germanischen Welt geboren wurde, ist eine bekannte

Thatsache, eben so daß sie nur der Anschauungsweise der germanischen Völker vollkommen entsprach, und in der romanischen Welt nur so lange herrschend blieb, als das Leben der letzteren germanischen Formen sich; annäherte. Innerhalb des weiten germanischen Kreises besitzt das nördliche Frankreich, die sogenannte königliche Domaine, das größte Anrecht auf den Ruhm, die gothische Bauweise zuerst und am glänzendsten entwickelt zu haben. Dieser Titel stützt sich nicht allein auf äußere Zeugnisse, wie z. B. daß in Deutschland der gothische Styl als französisches Werk (opus Francigenum) bekannt war, ein französischer Baumeister: Wilhelm von Sens, denselben nach England brachte und auch sonst französische Hände für seine Verbreitung sorgten (zum Baue der Kirche in Wimpfen im Thale wurde ein Pariser Architekt berufen, ebenso Heinrich, der Vater des Parlirer Peter in Prag, aus Boulogne nach Gmünd): die gleiche Uiberzeugung wird auch durch die Anschauung der französischen Bauwerke des XII. und XIII. Jahrhundertes, der mächtigen Blüthe der französischen Kunst in jener Periode überhaupt, und durch die Betrachtung der öffentlichen Zustände in der genannten Landschaft geweckt. Das Zeitalter, welches den festen Grundstein zur französischen Monarchie gelegt und die Mittelclassen (in Nordfrankreich wurde die Communio damals als novum nomen bezeichnet) zu allmäliger Kraft und politischer Bedeutung sich erheben sah, besaß die allgemeinen Bedingungen, die Kunst zu mächtiger Blüthe zu entfalten, denn es belebte der Kampf die Volksgeister, es suchten die neuen Träger der Bildung nach einem äußern Ausdrucke, nach einer kräftigen Form für ihre Anschauungen. Wir dürfen nicht vergessen, daß an der Spitze der großen, durch die Kreuzzüge veranlaßten Völkerbewegung der Stamm der „Franken" stand, daß die nordfranzösische Poesie stofflich auch die Dichtung anderer Völker dominirte, das französische Wesen im XIII. Jahrhunderte eben so gut wie im XVIII. eine ausgedehnte Modeherrschaft besaß, und die Pariser Universität den Knotenpunkt für das wissenschaftliche Leben jenes Zeitalters bildete. Es fehlte aber auch nicht an den besondern Bedingungen zur Entwicklung gerade des gothischen Styles. Die Versuche in der Gewölbeconstruction während der romanischen Periode in Nordfrankreich hatten ihr wirksam vorgearbeitet, das schon so weit gekräftigte Zunftwesen, daß es die staatliche Anerkennung ansprechen konnte, stand zu seiner Durchführung bereit. Schwerlich einem bloßen Zufalle kann es zugeschrieben werden, daß innerhalb der Gränzen der königlichen Domaine, in verhältnißmäßig kurzer Zeit, auf knappem Raume so große und mächtige Kathedralen errichtet werden, eine Baulust erwacht, eine Fülle technischer Kenntnisse und kunstreichen Formensinnes sich geltend macht, wie

sie schwerlich sonst noch in der gleichen Periode vorkommt. Der zunehmende Reichthum, die wachsende Ausdehnung der Städte, in Verbindung mit dem Glanze, der von dem Throne herabstrahlte, das materielle Gedeihen sicherte und die Lust zu großen Unternehmungen weckte, hatten gewiß auch einen gewichtigen Antheil daran. Zur Entscheidung bringt die Frage über die Verdienste der nordfranzösischen Landschaften um die Einführung des gothischen Styles der Umstand, daß wir hier nicht allein die größte Summe vollendeter Bauwerke aus dem XIII. Jahrhunderte erblicken, sondern auch der allmäligen Entwicklung und Ausbildung des Styles Schritt für Schritt folgen können. Wir schauen in einzelnen Theilen der Abteikirche St. Denis z. B., an der Kathedrale zu Noyon und an der Notredamekirche zu Paris die Stylgesetze noch nicht vollständig begriffen, den Formensinn noch nicht abgeklärt, wir bemerken aber auch schon das Bemühen, alle Schwierigkeiten zu überwinden bis im Zeitalter des h. Ludwig die Bauweise ihren innern Abschluß erhält, und in einer Reihe der herrlichsten Leistungen (Ste. Chapelle in Paris, Kathedralen von Bourges, Laon, Soissons, Amiens, Rheims, Chartres u. s. w.) sich ausbreitet.

Wenn die großen nordfranzösischen Kathedralen die Architektur als das belebende Princip der Bildnerei offenbaren, welche letztere Kunstgattung sich die Stylgesetze der gothischen Baukunst, natürlich in ihrer Weise, vollständig aneignet und in meisterhafter Form (Nordportale von Chartres, Portale von Rheims, Amiens) verkörpert: so bietet die sainte Chapelle im pariser Justizpalaste das glänzendste Bild innerer gothischen Decoration. Die Frage, ob und wie weit die Farbe in der Architektur berechtigt sei, muß im Angesichte dieses Denkmales für die gothischer Architektur zu Gunsten der vollständigen Ausmalung bejaht werden. Bis jetzt wurde die Glasmalerei unerwähnt gelassen, welche zwar schon seit längerer Zeit (in Tegernsee seit dem X. Jahrhunderte) geübt wurde, aber erst in der gothischen Periode ihre volle Geltung erlangte. Es ist ganz richtig, daß sie ursprünglich nicht in der Absicht geschaffen und gepflegt wurde, um die Wirkung der Architektur zu heben, sie sollte einfach die farbigen Teppiche ersetzen, welche früher die Lichtöffnungen verdeckten; es ist ferner richtig, daß die Rücksicht auf diese Bestimmung die Glasmalerei auch zur Zeit ihrer höchsten Blüthe im XIII. Jahrhunderte noch leitet, und vorzugsweise auf glänzende Farbenwirkungen, minder auf das Wiedergeben des eigentlichen bildlichen Charakters bedacht sein läßt. Die Glasmalereien erscheinen wie aus Sonnenstrahlen gewebte Teppiche, und regten schon frühe im Mittelalter den provencalischen und deutschen Dichtergeist zu treffenden Bildern an.

Aber unläugbar bleibt neben der symbolischen Bedeutung — das Innere des Gotteshauses von der profanen Welt abzuschließen — und neben dem materiellen Zwecke auch die bewußte Beziehung zur Architektur. Die Ausfüllung der mächtigen Fensterarchitektur mit farblosem Glase macht den Pfeilerbau so mager, und wirkt so kalt und nüchtern, daß nothwendig an eine Abhilfe gedacht werden mußte, auch wenn keine anderen Rücksichten vorlagen. Allerdings war die Bereitung des gefärbten Glases früher und allgemeiner bekannt, als jene des ungefärbten, es konnte also der ästhetische Grund nicht maßgebend werden für die ursprüngliche Anwendung farbig zusammengesetzter Kirchenfenster, wohl erklärt sich aber dadurch das Festhalten an dem Gebrauche auch in den Zeiten weit vorgeschrittener Glaserkunst. Vom fertigen Schmucke der Fenster zur Bemalung der architektonischen Glieder im Innern war kein weiter Schritt. Auch hier waltete theils ein symbolischer Zweck vor, wie z. B. bei der Darstellung des gestirnten Himmelszeltes an den Gewölben, theils die Absicht, den sonst üblichen Teppichschmuck (sog. Rückelachen) zu ersetzen. Ob nun die ästhetischen Folgen dieses Unternehmens zum Bewußtsein kamen oder nicht, gleichviel, die Wirkung erscheint auch vom rein formellen Standpunkte günstig. Farbige Fenster und die blasse Tünche oder selbst die natürliche Steinfarbe vertragen sich viel schlechter, stören das Auge des Beschauers ungleich mehr und bewirken einen grelleren Gegensatz als die an Säulen und Pfeilern durchgeführte Polychromie, der Goldzierrat auf blauen oder rothem Grund, welcher die architektonischen Massen hebt und belebt. Bei allem Glanze und schimmernden Pracht bleibt ein gewisser Einklang bewahrt, oder richtiger gesagt, es ist jener Glanz und Schimmer harmonisch und folgerichtig durchgeführt, der Blick wird nicht von der „sondren Augenwonne", wie im jüngeren Titurel die farbigen Fenster heißen, betäubt, er findet bei der temperirten Beleuchtung des Innern auch den malerischen Schmuck an den Diensten und Gurten und Kappen nicht übertrieben, er vermißt in dem magischen Farbenreichthum nicht die Einheit. Doch wohlgemerkt, diesen Eindruck erhält man nur und das oben gefällte Urtheil wird man nur unterschreiben im Angesichte treu wiedergestellter mittelalterlicher Polychromie: die erbärmlichen Versuche, welche in unseren Tagen (S. Denys, S. Germain de Près u. a.) gemacht wurden, müssen gänzlich vergessen werden, soll man nicht die Polychromie als eine barbarische Entweihung der reinen architektonischen Linien ansehen.

Allgemeine culturgeschichtliche und besondere kunstgeschichtliche Gründe zwangen uns der königlichen Domäne in Frankreich und ihrer nächsten Umgebung (die Neubauten der verschiedenen Kathedralen beginnen regel-

mäßig nach der Einverleibung der betreffenden Diöcesen mit der Domäne) die Hegemonie in der gothischen Kirchenbaukunst zuzusprechen. Wenn es richtig ist, daß dem aufblühenden Communalwesen des Nordens ein wesentlicher Antheil an der Entwicklung des gothischen Styles gebührt, so kann des letzteren unmittelbare Verwendung und vollendete Brauchbarkeit für Communalbauten noch weniger auffallen. An dem ersteren zu zweifeln verwehren mannigfache Erwägungen. Es genüge in dieser Hinsicht eine Zurückweisung auf die Bedeutung des zünftigen Geistes für die Ausführung der gothischen Werke, ferner der Blick auf die Lage der meisten Kathedralen, nicht auf weitherrschenden Höhen oder in friedlichen Waldthälern wie die Klosterkirchen der früheren Zeitalter, sondern mitten im Herzen der Stadt, den Bürgern nächstgelegen, und schließlich die Erinnerung an die Nebenbestimmungen der Kathedralen. Sie dienten auch als Versammlungsorte für politische Berathungen und zur Feier mannigfacher Spiele (z. B. in Beauvais, Laon, Autun, Paris u. s. w.), in ihnen wurden Kriegsmaschinen aufbewahrt (z. B. in Rheims), in dem Vorhofe wurde Markt und Gericht gehalten (z. B. in Paris), mit einem Wort, sie bildeten die wahre Heimath des frommen, aber auch fröhlichen und frischen Volkes. Der Einklang zwischen dem Baustyle und den herrschenden Volkszuständen geht so weit, daß einzelne Kathedralen, z. B. die militärisch aussehende, als weite Halle mit geradlinigem Chorschlusse gebildete Kathedrale von Laon von einzelnen Forschern als wahrhafte Illustrationen der Communalgeschichte aufgefaßt werden konnten.

Wir kehren zu der noch weniger bestreitbaren Thatsache von der vortrefflichen Verwendbarkeit des gothischen Styles unmittelbar für Communalbauten zurück. Der Beffroi, ein gewöhnlich isolirter Glockenthurm, von welchem herab die Bürger zur Berathung oder zum Kampfe gerufen wurden, das Rathhaus und die öffentlichen Kaufhallen sind die bekanntesten Wahrzeichen der Communen. Als Tournay im J. 1187 seine Charte erhielt, wurde der Bürgerschaft auch ein Beffroi gestattet: „concessimus, ut campanam habeant in civitate in loco idoneo ad pulsandum ad voluntatem eorum pro negotiis villae; als Laon, die unruhigste und von inneren Kämpfen am meisten betroffene Stadt des Nordens, seine Privilegien verlor, wurde auch das Verbot, einen Beffroi zu besitzen, ausgesprochen. Den engen Zusammenhang der Rathhäuser und Kaufhallen mit der Blüthe des städtischen Lebens im Mittelalter ausführlich darzulegen, erscheint überflüssig. Das Dasein desselben verbürgt das gehäufte Vorkommen der genannten Werke in den mächtig entwickelten Communen Nordfrankreichs und Belgiens. Unter den noch gegenwärtig erhaltenen Beffrois heben wir jenen von Bethune, Amiens, Evreux,

Auxerre, Beaune, Bordeaux hervor, von welchen jedoch kein einziger in das dreizehnte Jahrhundert zurückreicht. Im benachbarten Belgien dürfte der Beffroi in Tournay das höchste Alter (13. Jahrh.) besitzen, jüngere findet man in Gent, Ypern, Lieron u. A. Eine Aufzählung der verschiedenen Rathhäuser (in Brügge aus dem 14., Brüssel, Löwen, erbaut von Mathieu de Layens aus dem 15., Rouen — palais de justice —, Gent, Oudenarde aus dem 16. Jahrh. u. A.) sowie der Zunfthäuser und Fleischhallen (gegenwärtiges hôtel de ville zu Ypern aus dem 13., in Brügge, Löwen aus dem 14., in Gent aus dem 15. Jahrh., die Boucherie in Antwerpen aus dem 16. Jahrh. u. A.) würde von dem nächsten Zwecke dieser Blätter, ein deutliches Bild von den allgemeinen historischen Wurzeln des vergangenen Kunstlebens zu entwerfen, zu weit abführen. Eine Betrachtung, welche den gesammten Privatbau des Mittelalters betrifft, darf aber nicht umgangen werden.

Die früher vorgetragene Ansicht von der Einförmigkeit der Gliederung in der gothischen Architektur konnte zu der Meinung verleiten, als bestände auch zwischen dem kirchlichen und dem Civilbaue kein Unterschied, und borgte der letztere von dem ersteren mechanisch seine Formen. Dagegen sprechen nicht allein alle Thatsachen, sondern auch die organische Entwicklung der Gothik. Späteren Jahrhunderten war die Entdeckung von Schablonen, welche auf alle Baugegenstände passen, vorbehalten, später konnte man im Angesichte eines Baues in Zweifel gerathen, ob man eine Kirche oder einen Palast vor sich habe. Im Mittelalter wehrte der gesunde Sinn des Volkes, die natürliche Grundlage der Kunst eine ähnliche Verirrung glücklich ab. Bei der Errichtung großer Hallen kommen wohl die Vorzüge des gothischen Styles, die ihm innewohnende Leichtigkeit, in mächtigen Wölbungen geschlagen zu werden, zu Statten; auch für die Decorationsweise bleiben die allgemeinen Grundzüge des Styles maßgebend, wie denn überhaupt das Auge in den schlanken Formen und dem Streben nach vorherrschenden verticalen Linien der Privatarchitektur den Einklang mit dem gleichzeitigen kirchlichen Baustyle wahrnimmt. Doch findet sich diese nirgends sklavisch nachgebildet. So erscheint der Spitzbogen keineswegs als eine unbedingte Nothwendigkeit; in der im 14. Jahrh. errichteten Tuchhalle zu Löwen ruht die Holzdecke, welche, nebenbei gesagt, bei gothischen Privatbauten nichts Ungewöhnliches darbietet, auf großen Rundbogen, Rundbogenfenster sieht man an der beinahe gleichzeitig errichteten Tuchhalle zu Diest, an jüngeren Gebäuden werden die rechtwinklig geschlossenen Fenster vorherrschend. Die Spitzbogen und Spitzgiebel sind nicht selten bloßes Blendwerk, die Entstehung mannigfacher Spielarten des ersteren, welche in der letzten Zeit

der Herrschaft der Gothik eine allgemeine Beliebtheit erlangen, ursprünglich an Privatbauten sehr wahrscheinlich. Eigenthümlich ist diesen ferner die Gliederung der Façade durch Arcaden, die Anordnung von Eckthürmchen, die Bedeckung des Baues durch Zinnen, die Treppengiebel u. s. w. Eine abstracte Symmetrie der Anlage war weder bei der ökonomischen Art der Bauführung, der häufigen Benützung älterer Reste möglich, noch lag sie im Sinne des Volkes. Neben dem Hauptthore einen Nebeneingang zu bauen, störte nicht, die Baulinie hier vortreten, dort zurückweichen zu lassen, nach Bequemlichkeit und wahrem, dauernden Bedürfnisse sich nach der einen oder der anderen Seite auszudehnen, den ursprünglichen Bau durch Flügel zu vergrößern, war selbst bei glänzenden Anlagen üblich. Man braucht nur das Haus des Jacques Coeur zu Bourges oder das Hotel Cluny in Paris, beide aus dem 15. Jahrh., zu betrachten, um sich von der großen Freiheit der alten Baumeister und Bauherren in dieser Beziehung zu überzeugen. Alle bis jetzt erwähnten Baulichkeiten, dem öffentlichen Dienste bestimmt oder von glanzliebenden Großen errichtet, hatten wenn auch nicht immer ein monumentales Gepräge, doch einen reichen künstlerischen Werth. Waren auch die Wohnhäuser der einzelnen Bürger, war die Masse der Bauten, welche von den städtischen Ringmauern eingeschlossen wurde, von gleicher artistischen Geltung? Nur in geringer Zahl haben sich Privathäuser aus dem 13. und 14. Jahrh. (Dol, Rheims, Chartres, Rouen, Beauvais, Ypern) erhalten, die Mehrzahl, namentlich in den belgischen Städten, gehört erst dem folgenden Jahrhunderte an. Von diesen auf die Beschaffenheit der ersteren zu schließen, ist nur unter großen Einschränkungen gestattet. Denn nicht allein, daß die Privatarchitektur sich noch strenger als der Kirchenbau nach den einzelnen Localitäten sondert, so hat auch die Wiedereinführung des Ziegelbaues, die zunehmende Ausdehnung der Glasindustrie in der letzten Zeit des Mittelalters vielfache Veränderungen hervorgerufen. So viel ist gewiß, daß selbst in den reichsten flandrischen Städten wie Ypern und Gent Steinhäuser die Ausnahme bildeten, Holzhäuser und Fachbauten (auch in London) in überwiegender Mehrzahl vorhanden waren. Die „plaesterneren", welche das Fachwerk mit Lehm überzogen, die stroydekkers", welche das Dach deckten, waren die wichtigsten Bauzünfte, „een huys timmeren" galt so viel als: das Haus bauen. Daß so gebaute Städte dem Feuer eine unerschöpfliche Nahrung boten, und der Baupolizei schon frühzeitig Sorgen schufen, ist natürlich. Wenn man demnach auch von der Meinung einer allgemeinen Verbreitung des künstlerischen Bausinnes zurückkommen, und einer argen Dürftigkeit in Anlage (in Gent vereinigt oft ein Dach mehrere Häuser) und Ausführung das

Wort reden muß, so zeigten doch selbst bei untergeordneten Bauwerken die vorkommenden Zierrathen den Reichthum der Phantasie, die Sinnigkeit, die auch in einfachen Handwerksarbeiten hervorsticht. Vollends die Steinhäuser des XV. Jahrhundertes, in großer Zahl und Mannigfaltigfaltigkeit namentlich in Brügge anzutreffen, mit ihren hohen Giebeln, mächtigen Fenstern und luftigen Thürmchen, mit den reichen Kaminen (als der älteste in Belgien gilt jener in Donjon des Ather Schlosses aus dem XII. Jahrh., doch währte es noch längere Zeit, ehe die Vereinigung des Feuerherdes in der Mitte der Stube mitdem Kamin aufhörte), mit den zierlichen Schnitzwerken u. s. w. im Innern lassen selbst hoch gespannte Forderungen an die Leistungen der Privatarchitektur befriedigt.

Von Frankreich, wohin wir die älteste Blüthe des gothischen Styles verlegten und dem benachbarten belgischen Baubezirke (blos in Lüttich macht sich der deutsche Einfluß geltend) wendet sich unwillkürlich der Blick nach dem mit dem Stammlande seiner Herrscher enge verbundenen E n g l a n d. Auf welchem Wege und zu welcher Zeit die gothische Bauweise hier heimisch wurde, darüber liegen deutliche urkundliche Belege vor. Zur Wiederherstellung des Chores an der Kathedrale von Canterbury wurde im J. 1174 der französische Baumeister Wilhelm von Sens berufen, von diesem das Werk in dem neuen französischen Style ausgeführt. Daß bei diesem Baue die Schule des Meisters nicht ohne Einfluß blieb, und auch sonst die frühenglische Gothik der französischen Weise näher steht, als der deutschen, kann nicht befremden. Sie theilt mit jener die Vorliebe für horizontale Linien, die verhältnißmäßig geringe Ausbildung des Thurmbaues. Doch ist nicht blos in der letzten Zeit der Herrschaft des Gothischen ein selbstständiger Bausinn erkennbar. War nun diese Abweichung von der Mutterschule in nationalen Eigenthümlichkeiten begründet, oder trug nur die Unfähigkeit, den überlieferten Baustyl organisch zu entwickeln, die Schuld daran? Gewöhnlich wird die letztere Meinung ausgesprochen. Sieht man aber näher zu, und vergleicht die frühgothischen Bauwerke Englands mit den romanischen daselbst, so gewinnt die andere Ansicht das Übergewicht. Die Form der langgestreckten Halle, welche an jenen bemerkt wird, die Verlegung des Kreuzschiffes mehr nach der Mitte, der Abschluß des Chors mit einer geraden Mauer, die geringe Höhe im Verhältniß zur Länge und Breite, der Gebrauch von Rundpfeilern, schließlich endlich die häufige Verwendung des Holzwerkes an der Stelle der Steingewölbe bilden Merkmale, welche bereits vor der Kenntniß des Gothischen die englischen Bauwerke auszeichnen, wie früher die normannische, so jetzt die französische Einwirkung überdauern und deshalb nicht ohne allen Grund auf tiefere, nationale Wurzeln zurückgeführt

werden dürfen. Ohnehin muß man bei der zähen Dauer der gothischen Architektur in England und ihrem verschiedenen Ausgange hier und auf dem Festlande ihre vollständige Einbürgerung zugeben. Auch der Umstand, daß in England die Liebe zur Gothik am frühesten (Horace Walpole) wiedererwachte, ist auf die Beurtheilung ihrer Stellung und Geltung nicht gleichgiltig.

Zufälligen, äußerlichen Kennzeichen ist die übliche Eintheilung der englischen Gothik entlehnt. Dem early english style mit seinen steilen lanzettartigen Spitzbogen in den Fenstern, Triforien und Arcaden, mit seinem unentwickelten Maßwerke und romanischen Ornamenten in den Kehlen folgt im 14. Jahrh. der „decorated style,“ durch seinen Namen bereits charakterisirt, mit breiteren Bogen, reichem Maßwerke, flachen Profilen, und diesem schließlich im folgenden Zeitalter der „perpendicular style,“ welcher an die Stelle des Fenstermaßwerkes die Vergitterung durch perpendiculär gezogene Stäbe setzt, dem Bogen bald eine geschweifte, noch häufiger aber die in England eigenthümliche gedrückte Form (Tudorbogen) verleiht, die Mauermassen mit glänzendem aber willkürlichem Zierrathe gewebeartig überzieht, Stern- und Fächergewölbe einführt, die Schlußsteine tief herabhängen läßt, nebenbei aber auch des reichen und schweren Hängewerkes zur Eindeckung sich bedient. Die meisten großen Kathedralen (Canterbury XII—XV. Jahrh., Salisbury, Lichfield, Exeter, Lincoln, York, Westminster u. A.) tragen in ihren einzelnen Theilen die Kennzeichen der verschiedenen Stylarten an sich. Die berühmtesten Beispiele des spätgotischen Kirchenstyles sind die Georgscapelle zu Windsor, die Kapelle des Kings-College zu Oxford und die Capelle Heinrich VII. in Westminster. Seit dem Ableben des letztgenannten Königes verlor der gothische Styl zwar seine Reinheit, in den Bauten aus der Zeit der Königin Elisabeth mischen sich ausländische Motive der heimischen Weise bei, aber noch unter Jakob I., ja selbst unter Karl II. zeigte der gothische Styl seine Lebenskraft, und galt als musterhaft für Schloß- und Schulanlagen. Zur Erklärung des letzteren Umstandes genügt die einfache Hinweisung auf das Verhältniß der englischen kirchlichen und gesellschaftlichen Zustände zu den mittelalterlichen Lebenswurzeln. So gewinnen die zahlreichen Schlösser, Hallen und die mannigfachen Colleges in den beiden englischen Universitätsstädten außer dem artistischen Reize noch eine culturgeschichtliche Bedeutung. Das Aeußere der Oxforder Colleges, die zinnengekrönten Mauern und Thürme, ist dem Militärbaue entlehnt, dessen Formen überhaupt, selbst an Kirchen, in England nicht selten angetroffen werden, das Innere mahnt an die alte Klostereinrichtung, in den Halls erregen besonders die reichen Holzdecken unsere Be-

wunderung. (New-College, Christchurch-College, Magdalena-College, **Schools**, hier der sog. **pigmarket**). Cambridge erscheint minder reich und klösterlich, doch sind auch hier das Kings- und Trinity-College treffliche Beispiele des glänzenden spätgothischen Styles, wie er sich den Sitten und Bedürfnissen des englischen Volkes anschmiegte und auf solche Art in Wirksamkeit erhielt.

Die früher vielfach beliebte Bezeichnung der Gothik als vorzugsweise deutscher Baustyl mußte im Angesichte unverrückbarer Thatsachen zurückgewiesen werden. Auch für Deutschland gilt ähnlich wie für England die ursprüngliche Verpflanzung aus Nordfrankreich. Daraus folgt aber keineswegs eine unselbständige Stellung der deutschen Baukunst, es herrscht durchaus nicht eine ähnliche Stellung jetzt zu den französischen Werken, wie später zu den italienischen Vorbildern. Einzelnen Bauten aus der ersten Zeit des 13. Jahrhundertes merkt man wohl die größere Heimat der Künstler in den hergebrachten Formen an. Romanische Gedanken werden in gothischer Sprache ausgedrückt, die vorhandenen älteren Typen mit Hilfe der neu erworbenen Anschauungen und Kenntnisse frei umschrieben; dieser Classe gehören die besonders am Rhein häufigen Übergangsbauten an. Daß diese Werke einen wirklichen Übergang zum Gothischen bewerkstelligen, daran ist eben so wenig zu denken, als an die byzantinische Einwirkung bei den frühromanischen Kirchen. Sie lassen die Nähe eines neuen Baustyles ahnen, und offenbaren die Unzulänglichkeit der bestehenden Weise, sie haben aber keinen Antheil an der Begründung des gothischen Styles. Im Gegensatze zu der französischen Architektur, in welcher das Ringen und Kämpfen der neuen Bauidee so deutlich geschaut wird, und ein Menschenalter vorübergeht, ehe sich das „System“ aus der anfänglichen Unsicherheit und aus dem rathenden und schwankenden Zustande festsetzt, wird in Deutschland nach wenigen Versuchen bereits das vollendete gothische Ideal verwirklicht. Und auch jene Versuche, z. B. der mit Spitzbogen versehene Oberbau am Gereonsdome zu Cöln (1227), die ganz eigenthümliche Liebfrauenkirche zu Trier (1244), ein Kreuz mit eingeschobenen niedrigen Capellen, zeigen mehr romanische Anklänge als unreife gothische Experimente. Von letzteren sind nur wenige Spuren auf deutschem Boden anzutreffen, ein neuer Beweis, wenn es dessen noch bedürfte, daß die Grundzüge des gothischen Styles für Deutschland die Gestalt des Fertigen und Gegebenen hatten. Kaum 20 Jahre sind verflossen, seitdem man es in Magdeburg (an den östlichen Theilen des Domes) mit gothischen Formen versuchte (1211), und man wagt es bereits, in der Elisabethkirche zu Marburg (1235) den Syl in selbständiger Weise umzugießen; nur 13 Jahre später (1248) reift der

Riesengedanke des Cölner Domes, in den allgemeinsten Umrissen zwar von der Kathedrale von Amiens abgeleitet, in seiner concreten Gestalt aber der höchste Triumph des deutschen Baugeistes. Auf die Elisabethkirche zu Marburg muß der größte Nachdruck gelegt werden, wenn es sich darum handelt, von dem selbständigen Entwicklungsgange der deutschen Gothik zu überzeugen. Dieselbe beginnt nämlich den Reigen der gothischen Hallenkirchen. Daß die Anordnung von drei gleich hohen Schiffen schon in den früheren Jahrhunderten üblich war, hat Lübke gründlich nachgewiesen. Doch beschränkte sich diese Bauform auf eine einzige, die westphälische Landschaft, während die gothischen Hallenkirchen eine allgemeine Verbreitung in Deutschland finden und neben dem glänzenden Kathedralstyle eine selbständige Baugruppe bilden. Vieles, was uns an den großen Kathedralen reizt und blendet, fällt bei den Hallenkirchen fort. Da gibt es kein reiches Strebensystem, da fehlt der imponirende thurmartige Aufbau, die Fülle des Zierrathes, welcher alle Massen auflöst und hinter dem plastischen Schmucke verbirgt. Die Dienste verlieren ihre reiche Gliederung, das Mittelschiff seine hervorragende Bedeutung, selbst die symbolische Kreuzgestalt des Grundrisses wird häufig übersehen. Chor und Schiff, in der ältesten Kirche so scharf getrennt, rücken nahe an einander und gehen allmälig in einander über. Unmittelbar setzen die Gewölbe auf die einfachen, der belaubten Knäufe beraubten Rundpfeiler auf; die Fenster, aus dem Mittelschiffe in die Umfassungsmauern verwiesen und bis nahe an den Sockelbau reichend, lassen verhältnißmäßig breite Wandflächen zwischen sich. Das Innere gewinnt ein klares, lichtes, aber nicht selten nüchternes Ansehen, dem Äußeren verlieh das alle Schiffe bergende Dach (doch erhielt zuweilen jedes Schiff ein besonderes Dach) ein schwerfälliges Gepräge, blos durch den gewöhnlich in der Mitte der Façade angebrachten Mittelthurm behoben. Bemerkenswerth bleibt es, daß die Ordenskirchen der Prediger- und Bettelmönche gern die Hallenform annehmen, daß dieselbe zwar im nördlichen Deutschland vorzugsweise herrscht (in Westphalen wird sie ausschließlich gebraucht, in Pommern fallen von 41 in Kugler's Pommerscher Kunstgeschichte beschriebenen Kirchen des 13. und 14. Jahrh. achtundzwanzig in diese Kategorie), aber auch im südlichen Deutschland, selbst an Kathedralen (Stephanschor in Wien, Meißner Dom) angetroffen wird, und daß schließlich dieselbe nicht unbedingt mit der Anwendung des Backsteines als Baumaterial zusammenhängt. Der gothische Backsteinbau unterscheidet sich nicht in der allgemeinen Anordnung, sondern in der Gliederbildung und der Auszierung vom Werksteinbaue. Das Einfache und Massenhafte herrscht vor, die Dienste verwandeln sich in eckige Pfeiler, die Pro-

file werden einförmig, das Fenstermaßwerk selten. Verschiedenfarbige Thonfriese beleben in späterer Zeit die sonst wenig gegliederten Mauermassen. Man muß demnach in der Zurückführung der Hallenform auf ihre kulturgeschichtlichen Wurzeln Vorsicht gebrauchen, zumal da gewiß auch materielle Gründe, die Unmöglichkeit, einer gewöhnlichen Kirche so viele Geldmittel zuzuwenden wie einer weitberühmten Kathedrale, auf die Verbreitung dieser abgekürzten und vereinfachten Gothik einwirkten. Unbestritten bleibt nur der echt deutsche Ursprung der Hallenkirchen (Perugia?) und ihr enger Zusammenhang mit den städtischen Zuständen des deutschen Mittelalters; gewiß ist weiter das Anklingen des festen, ehrbaren, dem Realismus zugeneigten Bürgersinnes, den der Vorwurf der Nüchternheit viel weniger verletzt, als jener der Überschwänglichkeit, in den erwähnten Formen. Ob das Abgehen von der üblichen Bautradition als das Vorzeichen der späteren Kämpfe gegen die kirchlichen Überlieferungen überhaupt aufzufassen sei, wollen wir nicht entscheiden.

So wichtig auch die Hallenform in der Entwickelung der deutschen Kunst erscheint, der artistische Vorzug des eigentlichen Kathedralstyles kann ebenso wenig bezweifelt werden, als die einzige Größe des Cölner Domes im Kreise aller verwandten Werke. Deutschland zählt eine lange Reihe gothischer Prachtkirchen, eigenthümliche, seltene Vorzüge haften an jeder derselben. Wir fühlen uns in Cölns nächster Nähe von dem keuschen Ernste der Altenberger Abteikirche (1255—1379) angezogen, wir bewundern am Straßburger Münster vor allem Erwins von Steinbach Façade (1277 begonnen), Xanten, Oppenheim, Frankfurt, Freiburg u. A. im Westen, der Regensburger Dom (1271—1486) das, wie es scheint, dem Untergange geweihte Ulmer Münster, der Wiener Stephansdom u. A. im inneren Deutschland verbürgen die allgemein verbreitete Tüchtigkeit deutscher Kunstart, aber den vollendetsten Ausdruck des gothischen Styles gewahren wir dennoch im Cölner Dome. Wie es kam, daß Cöln alle Schwesterstädte überflügelte und die größte Summe von Künstlerkräften in seinem Weichbilde festbannte, erklärt die allgemeine Geschichte. Seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. war Cölns politische Macht und kirchliches Ansehen in stetigem Steigen begriffen. Lag damals überhaupt der Schwerpunkt des deutschen Reiches am Rhein, so bildete wieder Cöln, das Herz der Rheinlande und seine starken Herrscher verstanden es wohl, dieses Herz zum kräftigen Schlage zu bringen und das lebendige Blut in raschem Flusse dasselbe durchströmen zu lassen. In ihrer Hand ruhen wesentlich die Geschicke der Nation. Jetzt an der Seite der Kaiser, das erzbischöfliche Banner auf deutschen und italienischen Schlachtfeldern kühn schwingend, dann wieder an der Spitze der Gegner, Thron und Krone

Karl des Großen an fremde Fürsten verschenkend, sind es stets die Cölner Erzbischöfe, welche die Verhältnisse zur Entscheidung bringen. Und wie die Erzbischöfe das Haupt der Reichsfürsten bilden, so steht die Stadt Cöln an der Spitze der deutschen Städte. „Wer Cöln nicht geschaut, hatte Deutschland nicht gesehen." Seine Ausdehnung, die Größe seiner Bevölkerung ließen es im 13. Jahrh. mit den ersten Städten Europas wetteifern; seine Handelsbeziehungen mit Venedig, Genua, den nordischen Hansestädten machten es zum wichtigsten Stapelplatze des mitteleuropäischen Waarenverkehrs und sammelten einen so gewaltigen Reichthum in seinen am Anfang des Jahrhunderts neuerrichteten Ringmauern, daß ein altdeutscher Dichter wohl behaupten durfte, es sei nicht das schlimmste Los einer Königstochter, einem Cölnischen Handelsherrn vermält zu werden. Diesem allgemeinen Aufschwunge der kirchlichen Größe und des städtischen Reichthumes folgte eine großartige Kunstblüthe auf dem Fuße nach. Der Brand des alten Domes im J. 1248 veranlaßte die Gründung des gegenwärtigen, ohne daß jedoch der nur theilweise beschädigte alte Bau sofort niedergerissen worden wäre. Dieser blieb noch längere Zeit dem Gottesdienste offen und wich erst, nachdem nach vollendetem und durch eine Quermauer vorläufig abgeschlossenem Chorbaue (1322) an den Bau des Langhauses gegangen wurde. Dem 14. und 15. Jahrhunderte gehören die Arbeiten an dem Langhause an, dem erstgenannten auch der durch einen glücklichen Zufall uns erhaltene Entwurf zur Façade und zum Thurmbaue. Die verhängnißvolle Zeit des 16. Jahrhundertes ließ den Bau, von seiner Vollendung noch weit entfernt, in Stocken gerathen und verurtheilte den Krahn am südlichen Thurmrumpfe zur Ruhe, bis in unseren Tagen wieder die alte Bauhütte neu belebt und an die Weiterförderung des Riesenwerkes unter der Leitung einer bewährten Meisterhand geschritten wurde. Die Anführung der Maße (der Dom bedeckt eine Fläche von 8900 Metres' = 28357,$_{18}$ rh. Fuß, also um 900 Metres mehr als die größte französische Kathedrale — jene von Amiens, und wird vollendet eine Länge von 532', die gleiche Thurmhöhe, im Innern eine Höhe von 160' und eine Breite von 140' besitzen) überzeugt von der Mächtigkeit der Anlage, sie berührt aber die anderen wichtigeren Vorzüge des Baues nicht. Der Einklang der Verhältnisse, die Energie in der Durchführung der verticalen Linien, so daß der Cölner Dom vor allen andern Kathedralen den Charakter des Hochbaues an sich trägt, die reiche und einheitliche Gliederung des Chorschlusses, der innige und feste Zusammenhang der einzelnen Theile — höchstens in der Weise, wie die Thürme an das Langhaus ansetzen, vermißt — die feine und organische Durchbildung des Zierrathes nähren ewig unsere Bewunderung. Trotzdem, daß im Laufe

der Bauzeit die gothischen Formen mannigfache Veränderungen erfuhren, so haben dieselben doch nicht die ursprüngliche Einheit des Werkes zerstört. Die einfacheren Formen des Chorunterbaues sind an dieser Stelle vollkommen an ihrem Platze, der reichere Façadenschmuck würde an der Schauseite der Kirche am schwersten vermißt werden. Wenn aber einzelne Stimmen, namentlich die Freunde der antiken oder der romanischen Baukunst, den Mangel an klarer Übersichtlichkeit beklagen, wenn dem Werke vorgeworfen wird, daß die Größe des äußeren Strebengerüstes das Auge verwirre und den Sinn betäube: so muß man auf die historische Stellung und den künstlerischen Charakter des gothischen Styles überhaupt verweisen. Das Verhältniß der erwähnten Klagepunkte zum constructischen Bedürfnisse wurde bereits früher erörtert, und daselbst auch die Entscheidung gegeben. Das Urtheil über eine Kunstform wird zwar stets anders ausfallen, wenn man diese im Gedanken an ihrem lebendigen geschichtlichen Boden festhaften läßt, als wenn man von abstracten ästhetischen Betrachtungen ausgeht, aber selbst innerhalb dieses engherzigen Anschauungskreises darf die Gothik keine Vergleichung scheuen. Die reinste Verkörperung der christlichen Phantasie, die reifste Frucht des germanischen Kunstsinnes lebt so lange, als ihre Wurzeln dauern werden, also ewig.

Die mächtigen kirchlichen Denkmale Deutschlands ziehen unwillkürlich die größte Aufmerksamkeit auf sich. Doch wäre es unbillig, darüber die ebenso zahlreichen als mannigfachen weltlichen Bauten, die Schlösser, Rathhäuser, Stadt- und Brückenthürme, so wie die noch in großer Zahl vorhandenen Bürgerhäuser zu übersehen. Daß auf die Gestalt dieser Bauwerke das Material, die Sitte, die landschaftliche Umgebung einen großen Einfluß übte, bedarf keines Beweises. Schilderungen aus dem XIII. Jahrhundert von den Bürgerhäusern „ohne Festigkeit, mit wenigen und geringen Fenstern" zerstören einigermaßen das romantische Bild von mittelalterlichen Städten, doch fehlte es den Giebelhäusern mit ihrem „Übergezimbre" oder „Überhang", mit den vortretenden oberen Geschossen, mit ihren zwei Thüren, der weiten gepflasterten Flur und mannigfachen Hinterkammern nicht an Wohnlichkeit, noch weniger an malerischem Reize, wie uns die zahlreichen Fachwerkbauten in Braunschweig, Hildesheim, Halberstadt, Quedlinburg u. s. w., deren Bauzeit freilich die für das Mittelalter angenommene Gränze häufig überschreitet, belehren. Bei Steinbauten, die schon im XIV. Jahrh. ihre Zierkamine und Dachwipfel besaßen, und mit Erkern, Baldachinen, Zinnen prankten, trat natürlich das künstlerische Gepräge noch mehr in den Vordergrund. Wer jemals deutsche Städte mit offenen Augen durchwandert hat, weiß gewiß die Fülle trefflicher Motive, die gesunde Durchbildung, die markigen Formen,

die sich an diesen Werken kundgeben, zu schätzen. Der Cölner Gürzenich, die Rathhäuser zu Münster, Breslau, Braunschweig, das Haus Nassau u. A. in Nürnberg, die Prager Brückenthürme und die ältesten Burgtheile, das Meißner Schloß u. s. w. mögen nur als nächstgelegene Beispiele angeführt werden. Vor allem ließ sich der Backstein bei Profanbauten gut verwerthen. Unter den zahlreichen Privatanlagen verdient ein Haus in Greifswalde seines polychromen Schmuckes wegen eine besondere Erwähnung. Den höchsten Preis gewinnt aber das Marienburger Schloß aus dem XIV. Jahrh., an welchem die stolze Mächtigkeit der Anlage und die Zierlichkeit der Einzelbildungen (Remtergewölbe) die gleiche Bewunderung erregen.

Die Herrschaft der Gothik beschränkte sich keineswegs auf die drei bis jetzt hervorgehobenen französischen, englischen, deutschen Länder. In Italien tritt uns gleichfalls ein reich gepflegter gothischer Baustyl entgegen, dessen Untersuchung aber besser einem abgesonderten Platze vorbehalten bleibt; auch auf der pyrenäischen Halbinsel und in den scandinavischen Ländern fand derselbe eine Heimat. Doch greift die hier geübte Bauthätigkeit in den allgemeinen Gang der geschichtlichen Entwicklung nicht ein, und ist auch eine besondere Eigenthümlichkeit nicht bemerbar. Eine solche war bei den norwegischen Holzkirchen (Hitterdal, Borgund, Tind, Urnes) vorhanden. Um die Kirche ziehen sich niedrige, bedeckte Laufgänge herum, die Kirchentheile von verschiedener Höhe rücken so nahe an einander, daß der Bau sich der Pyramidenform nähert, das gefügige Material wird in reichem und buntem Schnitzwerke bearbeitet. Dagegen sind die großen Dome von Drontheim und Upsala unstreitig unter fremden Einflüssen entstanden. In ähnlicher Weise kommt auch jenseits der Pyrenäen (Kathedralen von Burgos, Toledo, Barcelona, Sevilla, Batalha) der gothische Styl zu keiner tieferen selbständigen Entfaltung.

Dreißigster Brief.

Die Bildnerei und Malerei diesseits der Alpen vom XI. — XIV. Jahrhunderte.

Hat die Kunst der Malerei und Bildnerei im Laufe des eigentlichen Mittelalters eine stetige Fortbildung erfahren, hat die Phantasie des Künstlers an einem lebendigen Ideenkreise sich genährt, aus diesem mit innerer Nothwendigkeit einen bestimmten Styl, einen festen Formenkanon gebildet, mit anderen Worten: Eignet sich jener Kunstkreis zur reinen

historischen Schätzung? Noch vor wenigen Jahrzehnten lautete die Antwort kurz und bündig, daß die bildenden Künste während des Mittelalters in dem tiefsten Verfalle darnieder lagen, und diese ganze Periode im Bilde einer finsteren Kluft, welche die Kunst der Antike und ihre Wiedergeburt seit dem XV. Jahrhunderte auseinanderhält, am besten versinnlicht werden könne. Unbefangenere Anschauungen und erweiterte Kenntnisse haben diese Meinung zwar beseitigt, die Behauptung der Gedankenlosigkeit und Formroheit in der mittelalterlichen Kunst wirft heutzutage nur auf die eigene Thorheit Licht, von der Überzeugung eines ernsten, organischen Kunstlebens auch in jenem Zeitalter ist Jedermann durchdrungen. Um aber diese Überzeugung im Einzelnen durchzuführen, um die mannigfachen Fäden festzuhalten und zu verfolgen, welche bald isolirt, bald in mannigfachen Verschlingungen uns entgegentreten, dazu reicht der bis jetzt erworbene Vorrath der Erfahrungen nicht aus. So unglaublich es auch klingt, da ja die Gegenstände der mittelalterlichen Kunst dicht vor unseren Augen stehen, so bleibt dennoch die Thatsache unzweifelhaft, daß wir das Reich der Entdeckungen noch lange nicht durchschritten haben. Und wenn sich auch die Zahl der Kenntnisse tagtäglich mehrt, mit der Auffindung neuer und bedeutender Werke kommt noch nicht die klare Einsicht in das innere Kunstgetriebe. Daß die mittelalterliche Künstlergeschichte ein wenig beschriebenes Blatt bilde, ist bekannt. Im Kloster- und Zunftkreise tritt das Individuum zurück. Wir würden zwar gewaltig in der Annahme irren, dem Mittelalter sei die eigentliche Künstlerbildung unbekannt geblieben. Naturstudien, Zeichenübungen waren, wie das sogenannte Album des französischen Baumeisters Vilars de Honecourt in der k. Pariser Bibliothek beweist, im dreizehnten Jahrhunderte nicht unbekannt. Doch besaß im Ganzen und Großen das persönliche Element nicht jene Geltung, welche die neuere Künstlergeschichte so reich und anziehend macht. Auch nach anderen Seiten stoßt unsere Kunde auf Lücken und Mängel. Wie verpflanzten sich die technischen Fertigkeiten aus einer Landschaft in die andere; wie viel kömmt auf den Antheil älterer Überlieferungen, wie viel muß auf die selbständige Schöpferkraft des betreffenden Zeitalters geschrieben werden; wie weit reicht der Einfluß der einzelnen Kunstschulen, und wo muß die Stätte der wichtigsten gesucht werden? An eine vollständige Abgeschlossenheit der einzelnen Klosterschulen und Zunftgilden zu denken, verwehrt schon die Erinnerung an das enge kirchliche Band, welches die Bildung der christlichen Völker umschlang und das wichtigste Mittel der sonst schwierigen Mittheilung wurde. Wir wissen ferner von zahlreichen Berufungen und Reisen der Architekten, und haben keinen Grund, dieselben bei Bildnern und Malern weg-

zuläugnen, oder zu behaupten, die von Künstlern und Kunstfreunden in der Fremde gewonnenen Anschauungen hätten auf die heimische Übung keinen Einfluß geübt. Die sogenannte byzantinische Frage hat zwar ihre frühere Bedeutung verloren. Große Sculpturwerke blieben schon durch die äußerst geringe Ausdehnung der byzantinischen Plastik (der einzige öfter dargestellte Gegenstand ist der thronende Christus) von dem Einfluß der oströmischen Kunst befreit. Und wenn auch deutsche Miniaturen des X. und XI. Jahrhunderts in der Technik an byzantinische Vorbilder erinnern*) und byzantinische Gewebe (in gleichem Maße aber auch saracenische), sowie Goldschmiedarbeiten und Elfenbeinwerke einen beliebten Handelsartikel bildeten: so drückt dieser byzantinische Einfluß doch keineswegs der frühmittelalterlichen Kunst den bezeichnenden Stempel auf. Seit dem Ende des XII. Jahrhundertes, im Zeitalter der Gothik, ist vollends an eine Herrschaft byzantinischer Formen nicht zu denken. Eine größere Übereinstimmung wird zwischen den abendländischen und byzantinischen Kunstvorstellungen gefunden. Die einzelnen biblischen Gestalten, mit welchen die bildende Künstlerhand unsere alten Kirchen schmückte, fallen in Anlage und in der äußeren Bezeichnung mit den Typen der griechischen Kirche häufig zusammen, wir stoßen auf dieselben allegorischen Vorstellungen, wir bemerken in der Anordnung größerer Bilderkreise (die Sculpturen an der Kathedrale zu Chartres und die Fresken von Salamis) verwandte Regeln beobachtet, und haben in dem von Didron aufgefundenen Kanon der neugriechischen Malerei ein überaus werthvolles Hilfsmittel bei dem Studium der abendländischen Ikonographie gewonnen. Aber auch in diesem Falle sind nicht wir die Schüler und die Byzantiner die Lehrer gewesen, es muß vielmehr bei der Erklärung der vorhandenen Analogien auf die gemeinsame ältere Tradition, die tiefere kirchliche Einheit zurückgegangen werden. Auch die Ansicht, es sei ähnlich wie in der Neuzeit, auch bereits im Mittelalter an Italien die schöpferische, an den Norden die empfangende Natur gekettet gewesen, entbehrt jeden Grundes. Das Gegentheil, die Rückwirkung nämlich der nordischen Kunst auf Italien, kann viel siegreicher durchgeführt werden.

Es kömmt demnach für die nordischen Hauptländer der mittelalterlichen Kunst die einheimische Phantasie vorzugsweise in Betracht. Daß zu diesen Hauptländern Frankreich gehöre, ja daß dies Land den Reigen in der Kunstgeschichte des Mittelalters führen soll, kann nach den gegen-

---

*) Evangelarium aus Echternach in Gotha, Evangelarien in Bamberg und München.

**) Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. (ἑρμενεία τῆς ζωγραφικῆς. Uibersetzt von Schäfer. Trier 1855.

wärtig vorliegenden Thatsachen kaum noch bezweifelt werden. Wenn es eine Periode in der Geschichte des Mittelalters gibt, würdig, dem Zeitalter des Perikles gegenüber gestellt zu werden, eine Periode, in welcher fürstliche Freigebigkeit vollendeter Künstlerkraft begegnet, die Begeisterung der Zeitgenossen den Muth zu den kühnsten und größten Werken verleiht, die Wissenschaft und das öffentliche Leben dem künstlerischen Streben harmonisch sich anschließen: so ist es die Regierungszeit Ludwig des Heiligen (1236—1270). Im Angesichte der polychromen Statuen in der Sainte Chapelle, der Reliefs am Grabe Dagoberts in der Vorhalle und einzelner Grabbilder in der Krypte von S. Denys (Carloman, Louis IV., Robert, Constance d'Arles, Söhne Ludwig des Heiligen), sowie des plastischen Schmuckes an den Kathedralen von Amiens, Rheims, Chartres den Künstlern jenes Zeitalters eine große technische Gewandtheit, einen reinen Formensinn absprechen zu wollen, bewiese nur die eigene Blindheit. Die gewöhnlich angeführten Kennzeichen der gothischen Plastik, die hageren Formen, das kleinliche Gefälte, die unbequemen Stellungen, den spröden Ausdruck u. s. w. wird man hier vergebens suchen, dagegen durch das sinnige Verständniß in den Gewandmotiven, durch die einfache Ruhe des Ausdruckes und die lebendige Auffassung freudig überrascht werden. Übereifrige Anhänger der Antike fanden für diese Werke kein besseres Lob, als daß sie dieselben bereits vom Geiste der Renaissance angehaucht erklärten, ebenso wie die berühmten Bildnereien an der goldenen Pforte zu Freiberg (aus dem Anfange des XIII Jahrhunderts) ihrer merkwürdigen Schönheit wegen den italienischen Ursprung verrathen sollen. Das Grundlose dieser Behauptungen ist augenfällig, aber dennoch für den Eindruck, den jene Kunstwerke üben, bezeichnend. Die Anerkennung des französischen Primates in der Kunst des Trecento verlangt eine wesentlich neue Behandlung unseres Gegenstandes und häuft eine neue Schwierigkeit in der historischen Schilderung zu den früher angeführten. Aber auch jetzt ist der Kreis der Fragen, auf welche wir die vollständige Antwort schuldig bleiben müssen, nicht abgeschlossen. Die antiken Elemente in der Poesie des Mittelalters haben eine mannigfache Untersuchung erfahren, die Forschung auf die bildenden Künste auszudehnen, zeigte sich eine geringere Neigung. Der durch das christliche Alterthum vermittelte Einfluß der Antike unterliegt keinem Zweifel, die Vererbung zahlreicher Kunstvorstellungen kann mit voller Gewißheit behauptet werden. Offenbarte sich jener Einfluß aber auch in den Formen, gingen nordische Künstler auch unmittelbar und mit Bewußtsein auf die Antike zurück? In einzelnen Fällen wird man es bejahen müssen und die Kenntniß der klassischen Kunst im Mittelalter nicht so unbedingt abläugnen, als es

früher der Fall gewesen; welches Schicksal aber diese antiken Elemente im Laufe der einzelnen Jahrhunderte erfuhren, bleibt dann noch einer neuen Erörterung vorbehalten. Antike Vorstellungen gelangten auf doppeltem Wege in den Kunstkreis des Mittelalters. Sie waren entweder schon im christlichen Alterthum zum künstlerischen Gebrauche abgeschliffen worden und wurden ohne weitere Bedenken von den Nachkommen festgehalten, wie z. B. die Personificationen der Sonne und des Mondes (bei der Kreuzigung), jene des Himmels und der Erde, die menschliche Darstellung der Flüsse (Jordan, die vier Paradiesflüsse), die Verwendung der Löwenbilder als Thürhüter u. s. w. Oder es entlehnte die bildende Kunst einzelne Motive der gleichzeitigen Wissenschaft, deren zahlreiche Beührungspunkte mit dem classischen Alterthume als bekannt vorausgesetzt werden können, es nährte sich die Phantasie an dem in den Encyclopädien und Lehrspiegeln entwickelten Ideenkreise. Die letztere Quelle besitzt unbedingt die größere Wichtigkeit. Um die Unbefangenheit mittelalterlicher Künstler in der Verwendung antiker Vorstellungen zu würdigen, muß man sich an die damals herrschende Anschauung der Geschichte und der Natur erinnern. Erfüllt von der alldurchdringenden Macht der reinen Lehre, überzeugt von der ausschließlichen Geltung des christlichen Lebens, hatte das Mittelalter den Maßstab der Vergleichung für das vorchristliche Zeitalter bereit, und erkannte in demselben bald den feindlichen Gegensatz, bald die Vorbereitung zum wahren Leben. Ähnlich, wie die Geschichte der Israeliten ihre Selbständigkeit verlor und die alttestamentarischen Vorgänge mit großer Liebe auf den neuen Bund gedeutet wurden, wobei bald die innere Verwandtschaft (Isaaks Opferung und die Kreuzigung) bald die äußere Gleichheit der Handlung (Beschneidung Isaaks und Christi), den Vergleichungspunkt bot *): so wurden auch der profanen Geschichte des Alterthums vorbildliche Züge abgeborgt **), und namentlich die heidnischen Sibyllen den jüdischen Propheten gegenübergestellt. ***) Eine selbständige Verherrlichung der antiken Mythe und Geschichte wird, die illustrirten Handschriften der Äneide u. a. ausgenommen, selten angetroffen werden, wohl aber fanden die Gestalten

*) Solche Parallelbilder finden sich vor: auf der Altarbekleidung (Verduner Altar) in Klosterneuburg XII. Jahrh.; im Emauser Kreuzgange in Prag XIV. Jahrh, an den Fenstern der Kathedrale von Bourges, an den Gewölben der Marienkirche zu Colberg, in der biblia pauperum, ehemals auch in den Glasgemälden des Klosters Hirschau, Niederalteich u. v.

**) In den Bilderhandschriften des Heilspiegels (XIV. Jahrh.)

***) Sculpturen zu Auxerre, Glasgemälde zu Sens und an zahlreichen anderen Orten.

der Sirenen, Centauren und Satyren im christlichen Bilderkreise als Typpen der Versuchung, der Laster und des Teufels willkommenen Eingang *). Das Herausgreifen des symbolischen Gehaltes aus geschichtlichen Scenen, dessen wir oben gedachten, theilt mit dem entgegengesetzten Vorgange, mit der persönlichen Darstellung biblischer Gleichnißfiguren z. B. der klugen und thörichten Jungfrauen, die gleiche Quelle: das unmittelbare Erfülltsein von der Wahrheit der heiligen Schrift. Dort wurde dem Ereignisse das historische Gewand abgestreift, um es mit den Thaten des neuen Bundes in Beziehung zu bringen, hier werden Abstractionen mit persönlichem Leben bekleidet, weil die Stelle, wo sich dieselben vorfinden, ein unmittelbares Fürwahrhalten gebietet. Noch andere Gründe förderten die Neigung zu allegorischen Schilderungen, zunächst der didaktische Zug, welcher an den bildenden Künsten des Mittelalters haftet, und sie mit den wissenschaftlichen Vorstellungen der Zeit näher zusammenbringt; wie reich aber diese letzteren an Sinnbildern waren, welche große Rolle daselbst die Personification spielt, ist allgemein bekannt. Weiter führte die geringe Sorge des Mittelalters, den wirklichen Ereignissen der Geschichte ihre ideale Bedeutung abzulauschen, nothwendig zur symbolischen Darstellung. Es entsprach den herrschenden Anschauungen besser, den Gedankenkreis, welcher die Zeit bewegte, in erfundenen, sinnbildlichen Gestalten vor die Augen zu bringen, als seine Verkörperung in der wirklichen Welt zu beobachten. Man darf zwar die Ausschließung historischer Motive nicht wörtlich nehmen, sowohl die politische Zeitgeschichte **), wie die altdeutsche Heldensage***) und die Ritter-Gedichte †) und Romane fanden sogar in dem Kreise der kirchlichen Bilder Aufnahme, aber die Regel, daß dem weltlichen Leben in der Kunst des Mittelalters keine Verklärung zu Theil wird, bleibt dennoch aufrecht. Auf der andern Seite müssen aber auch so ausgedehnte Allegorien wie die Hochzeit des Mercurius mit der Philologie, ungefähr um das Jahr 1200 von der Quedlinburger Aebtissin Agnes nach Angabe der Encyclopädie des Marcianus Capella gewirkt, oder die Darstellung der Musik im Rheimser liber pontificalis (in der Mitte die Luft,

*) Sirenen an romanischen Säulenkapitälern, die Chimära in Genf, Centauren an der Bronzethüre zu Augsburg, Gnesen, Nowgorod, Satyren in S. Trophime zu Arles u. a.

**) Die Ungarschlacht Heinrich I. auf dem Schlosse zu Merseburg; die Eroberung Englands durch die Normannen auf dem sog. Teppiche der K. Mathilde zu Bayeur, XI. Jahrh.

***) Dietrich von Bern im Basler Münsterchor, und in S. Zeno zu Verona.

†) Lancelot, Tristan in S. Pierre zu Caen, Aristoteles und die Kampaspe (lai d'Aristote) im Dom zu Lyon, Pyramus und Thysbe im Basler Münsterchor u. a.

umgeben von den griechischen Musikmeistern und den neun Musen u. s. w. als Ausnahme gelten. Für die volksthümliche Darstellung erschienen einfachere, bekanntere Gestalten besser geeignet. Wir begegnen daher an Kirchengebäuden außer den biblischen Gleichnißfiguren, der Kirche mit Kelch und Buch, der Synagoge mit verbundenen Augen und zerbrochenem Stabe, den Tugenden und Lastern, den freien Künsten und Wissenschaften, den durch biblische Personen angedeuteten sechs Menschen- und Weltaltern u. s. w. Als Beispiele, wie diese Gestalten außer durch Spruchbänder auch durch Attribute dem Sinne näher gerückt wurden, mag die Schilderung der freien Künste an den Portalsculpturen zu Chartres, Sens, Laon dienen. Zu Chartres schlägt die Musik mit einen Hammer Glöckchen an, auf ihren Knien liegt eine achtsaitige Harfe, zu ihren Füßen ist Pythagoras schreibend beschäftigt; die Arithmetik trägt in der rechten Hand einen geflügelten Drachen, in der linken ein Scepter, Gerbert ist ihr historischer Vortreter, (zu Laon hält sie Zählkugeln in den Händen); die Rhetorik tritt redend auf, Quintilian im unteren Felde schneidet die Feder; die Grammatik ist im Begriffe, mit der Ruthe einen ungelehrigen Schüler zu züchtigen (liebreicher unterweisend erscheint sie in Laon); die Philosophie hält ein offenes Buch auf den Knien, ebenso in Laon, wo aber außerdem ihr Kopf von einer Wolke umgeben, und eine Leiter, etwa die Stufenleiter der Erkenntnisse, an den Körper angelehnt ist; die Medicin trug zu Sens Pflanzen in der Hand, und prüft in Laon eine Phiole. An der Kathedrale zu Sens sind zu den Füßen der Hauptgestalten Thiere angebracht (Löwe, Elephant, Kameel u. a.), deren Sinn noch der Erklärung harrt. Man sieht, daß die Erfindungskraft der Künstler einen freien Spielraum hatte (auch das Geschlecht der freien Künste ist nicht immer das weibliche) und Versuche, der Allegorie ein frisches Leben einzuhauchen, nicht mangelten. Zuweilen sind allerdings die Sinnbilder materiell gegriffen, wenn z. B. auf dem Taufbecken zu Merseburg (XII. Jahrh.) die Apostel auf den Schultern der Propheten sitzen, auf grobe Willkürlichkeiten und eine gänzliche Verwilderung der symbolischen Phantasie stoßen wir aber erst am Schlusse des Mittelalters *). Zur Verständlichkeit dieser Schilderungen trug das namentlich bei größern Bilderreihen beobachtete System der Anordnung bei. Der eigenthümliche Drang, die Fülle der Welterscheinungen in wenigen Brennpunkten zu sammeln, bei den

*) Die Evangelienmühle in der Nikolauskirche zu Göttingen, die Empfängniß, wo die Taube das Christkind im Schnabel trägt in S. Leonhard in Steiermark, das vierhändige Kreuz in Landshut, die Bäckerei des Wortes Gottes in Tribsees (Pommern) u. s. w.

einzelnen Gestalten und Scenen Bedeutung auf Bedeutung zu häufen, welcher zu den sog. Concordanzbildern, Paralleldarstellungen, zur symbolischen Composition überhaupt führte, erhielt dadurch eine wohlthätige Ergänzung und den glänzendsten Abschluß, daß man die zusammengehörigen Gestalten in Reihen vereinigte, verwandten Bildern gegenüber stellte, und Alles nach übersichtlichen Grundbegriffen ordnete. Die vertieften Portalhallen, die verschiedene Portalen einer Kathedrale gewährten einen ausreichenden Raum, auf solche Weise Encyclopädien in Bildern (wie sich Didron ausdrückt, dem wir die Beschreibung und Erklärung der Portalsculpturen zu Amiens, so wie Schnaase die Deutung jener zu Freiburg verdanken) zu schaffen, welche in mächtigen und klaren Zügen Alles schildern, was das Mittelalter zu wissen und zu schauen begehrte, und die symbolische Bildnerei zur Vollendung und weitesten räumlichen Entfaltung bringen.

Für viele der genannten allegorischen (dieses Wort hier im bessern Sinne gebraucht) Gebilde bildete der antike Anschauungskreis die ursprüngliche Quelle. Einen andern Kreis höchst merkwürdiger Sinnbilder, die Thiersymbole, müssen wir, einige wenige aus der altchristlichen Kirche vererbte ausgenommen, auf eigenthümliche Vorstellungen des Mittelalters zurückführen. Bereits in der Bibel werden der Löwe und der Drache, der hundsköpfige Aspis und der aus dem Hahn- und Schlangenkörper zusammengesetzte Basilisk symbolisch aufgefaßt, ihre Zertretung durch den, der unter dem Schatten des Allmächtigen sitzt, verkündigt, es wird Juda als ein junger Löwe gerühmt, Christus als der Löwe vom Stamme Juda bezeichnet. Die Anregung, welche die Thiersymbolik von dieser Seite erhielt, wurde durch die mystische Zoologie mächtig erweitert. Das XI. und XII. Jahrhundert griffen die an der Scheidegränze des classischen Alterthumes erweckten Vorstellungen über die Natur der Thiere auf und gaben denselben in dem „Physiologus“ oder „bestiarium“ einen neuen Ausdruck. An die Aufzählung einzelner, gewöhnlich fabelhafter Eigenschaften werden moralische Deutungen geknüpft, und religiöse Beziehungen damit verbunden. Dem Greife, dessen Stärke hinreicht einen Ochsen durch die Luft zu schleppen, entspricht der Teufel, welcher den sündigen Menschen angreift, auch der betrügerische Sophist der Fuchs, der unreine Geier, der geflügelte Fisch serra sind Sinnbilder des Bösen; die Viper hat ihr moralisches Gegenbild in den Neidischen; dem Aspis, der Eule werden die Ungläubigen und die Juden beigesellt; im Strauß ist der geduldige, demüthige Mensch, im Wiedehopfe die Elternliebe symbolisirt; das Einhorn, der von seinen Jungen gemißhandelte Pelikan, der fleckenlose Vogel Calandria, der Löwe, der

mit offenen Augen schläft, dessen todtgeborene Jungen am dritten Tage zum Leben geweckt werden, erinnern an Christus. Bereits den Verfassern der Bestiarien fielen einzelne Widersprüche in dieser Sinnbildnerei auf. Der Vogel Calandria zählt in der Bibel zu den unreinen Thieren, der Löwe, der Adler gelten gleichzeitig als Symbole des Göttlichen und des Bösen. Durch Unterscheidungen wie z. B.: der Löwe wird seiner Herrschaft wegen mit Christus, seiner Gefräßigkeit wegen mit dem Teufel verglichen, versuchten die Physiologen den Widerspruch zu lösen, die Vieldeutigkeit und das Schwankende der symbolischen Beziehungen konnten sie aber nicht abwenden.

Auch der Abendschein germanischer Mythen, welcher in die christliche Welt sein Licht warf, und auf die Färbung einzelner Legenden einen bestimmten Einfluß übte, trug zur Aufnahme von Thiergestalten in die Kunstsymbolik bei. Die reichste Quelle bildete das germanische Thierepos, dessen humoristische Seiten in zahllosen Kunstbildungen des Mittelalters wiederklingen. Reinekes List dem thörichten Raben gegenüber lernen wir am großen Portale zu Amiens kennen, als Prediger im Hühnerhofe begegnen wir ihm am Dome in Brandenburg und in S. Fiacre, an der abgetragenen Kirche zu Marienhof in Ostfriesland waren ganze Kapitel aus Reineke Fuchs illustrirt zu schauen: das Begräbniß der Henne, der Pilgergang Reinekes, Isenbarts Abenteuer u. s. w., im Straßburger Münster war ehemals des Fuchses Begräbniß und des Esels Meßgang dargestellt, die Fabel vom Wolf und Storche finden wir in Schöngrabern, Amiens, Autun geschildert, den Wolf in der Schule verewigt ein Bildwerk im Freiburger Münster, den Spielmann mit dem Bären, Thierconcerte u. s. w. treffen wir in zahlreichen Kirchen an. In diesen und ähnlichen Scenen ausschließlich unmittelbare und bewußte Ausfälle auf das Leben der Geistlichen und die Zustände der Kirche erkennen zu wollen, verriethe eine eben so große Befangenheit der Anschauung als eine geringe Kenntniß der Geschichte. Nicht um den Clerus zu höhnen, sondern um die Arglist und die Verführungskunst der Thiere zu kennzeichnen, wurden der Wolf und der Fuchs in die Mönchskutte gekleidet, nicht die boshafte Freude an Zerrbildern, sondern ein freier Humor schuf die Thiere zu Trägern sinniger Künstlergedanken. Die Thiersymbolik bleibt das ganze Mittelalter hindurch in Geltung, obgleich in der letzten Zeit auch hier eine Verflachung der Phantasie bemerkbar wird (Symbolisirung der Laster, der Menschenalter durch Thiergestalten), eine einseitige Vorliebe für das Spaßhafte sich offenbart, so daß man nicht irre geht, wenn man ihre Blüthezeit enger begrenzt, und bereits in das XIII. Jahrhundert den Schluß der letzterrn verlegt. Na-

mentlich finden sich jene räthselhaften Gebilde, welche Jagdscenen, Thierkämpfe vorstellen, erkennbaren biblischen Schilderungen Ungeheuer anreihen und mit jenen verflechten, vorzugsweise in der ältern Kunst des Mittelalters, in der romanischen Periode vertreten. Sie waren also in jenem Zeitalter, in welchem auch die Kunstpraxis meistens in geistlichen Händen ruhte, heimischer, als später, wo die bildenden Künste von Laien zunftmäßig betrieben wurden. Dieser Umstand, verbunden mit der wohl erweislichen Thatsache, daß in den folgenden Jahrhunderten in den für geistliche Leser bestimmten Bilderhandschriften*) verwandte Darstellungen am häufigsten angetroffen werden, dürfte vielleicht zur Aufklärung über diese seltsame Kunstrichtung beitragen und die Meinung, in jenen Scenen seien die Anfechtungen des Bösen, die Kämpfe des wahren Glaubens mit den dämonischen Mächten symbolisirt, wesentlich stützen. Die in stiller Einsamkeit entwickelte Phantasie geistlicher Künstler, die selbst Versuchungen häufig ausgesetzt waren, wurde natürlich auf solche Kunstvorstellungen gelenkt und der Anschauung der Welt als eines harten Kampfplatzes entgegengeführt. Für diese Kreise besaß die Schilderung der mannigfachen Anfechtungen des Teufels eine tiefe Wahrheit, und auch dem Volke jener Tage, heidnischen Erinnerungen noch nicht völlig entrückt, mochte das Verständniß derselben nicht fehlen, obgleich die spätere Nichtachtung derselben, die vollkommene Unkenntniß ihrer Bedeutung für eine besondere Volksthümlichkeit nicht spricht. Fanden sich doch selbst im XII. Jahrhunderte bereits gewichtige Stimmen, z. B. der h. Bernard, welche gegen die Darstellung der unreinen Affen, wilden Löwen, fabelhaften Creaturen u. s. w. eiferten und ihren symbolischen Sinn zu vergessen schienen. Besitzt aber auch jedes Thierbild eine geheime, mystische Bedeutung? Unsere mangelhaften Kenntnisse der mittelalterlichen Thiersymbolik verwehren ein abschließendes Urtheil; dieß läßt sich aber ohne Bedenken behaupten, daß auch der mit Formen spielende Künstlerhumor, die decorirende Phantasie, zumal wenn sie Arabesken zeichnet, einen gewichtigen Antheil an der Schöpfung der Thierbilder ansprechen können. Es ist wahr, daß wir für den symbolischen Sinn der Jagdscenen ein ausführliches Zeugniß aus dem XII. Jahrh. besitzen, und daß die Jagd als die Bekehrung der Sünder vorgestellt wurde, aber schwerlich dürften wir allen Jagdschilderungen diese bewußte Absicht unterschieben, schwerlich können wir abläugnen, daß z. B.

*) Vortreffliche Beispiele von Thierbildern bietet eine lateinische Bibel aus dem XIV. Jahrh. in der Stuttgarter Bibliothek. Es ist auffallend, daß einzelne phantastische Gestalten jenen auf dem Rahmen eines Kreuzpartikels (XII. Jahrh.) in Trier vollkommen gleichen.

bei den mit Thiergestalten geschmückten Initialien auch die Form des Buchstabens in Betracht kam (bei einzelnen Vorstellungen, wo z. B. ein Thurm den Buchstaben I, eine Bogenstellung den Buchstaben T wiedergibt, ist jeder Zweifel unstatthaft), daß die burlesken Bilder auf den Unterseiten der Chorstühle einfach der heitern, derben Laune ihren Ursprung verdanken. Aber auch bei der Erkenntniß der Grenzen der Thiersymbolik wird es an Schwierigkeiten in der Behandlung dieses Kreises von Kunstvorstellungen nicht fehlen, theils wegen der Vieldeutigkeit der einzelnen Gestalten, theils weil die häufig formlos rohe Ausführung das Räthselhafte noch vermehrt. Die bekanntesten größern Bilderkreise in Deutschland, in welchen die Thiersymbole eine Rolle spielen: die Bronzethüre am Augsburger Dome (XI. Jahrh.), die Portalsculpturen an der Jakobskirche zu Regensburg (XIII. Jahrh.) und die Bildwerke zu Schöngrabern bei Wien (XIII. Jahrh.), deren gründliche Erläuterung durch Heider ein ehrenvolles Denkmal vaterländischen Fleißes und wissenschaftlichen Eifers bildet, erscheinen vom formellen Standpunkte überaus unbedeutend, wie denn überhaupt die formelle Schönheit im frühern Mittelalter inmitten des allseitigen Ringens und Kämpfens, auch gedrückt durch die didaktischen Zwecke der Kunst, minder beachtet wurde.

Stylgedanken waren der mittelalterlichen Kunst niemals fremd; wir müssen sogar an den sonst überaus rohen und seltsamen Gebilden der irischen Miniaturmaler (Manuscr. in Sct. Gallen) den Sinn für das Symmetrische und abstract Regelmäßige anerkennen. Wir sehen den Reliefstyl mächtig entwickelt und seine Grenzen erweitert. Die symbolischen Anschauungen der Zeit verlangten eine größere Ausführlichkeit in der Schilderung, als sie der reine plastische Styl gestattet, und so kam nothwendig ein malerisches Element in die Reliefkomposition, es wurde die Profilzeichnung verlassen, die Nebenordnung der Gestalten mit der Überordnung mehrerer Reihen vertauscht. Wir bemerken in den Bilderhandschriften des XII. Jahrh. ein energisches Streben nach ausdrucksvoller Darstellung, eine gelungene Charakteristik der Leidenschaften, eine überaus lebendige Mimik der Hände *). Auf größern Wandbildern treten uns zwar häufig selbständige Scenen in einem Rahmen vereinigt entgegen, aber die einzelnen Gruppen erscheinen geistreich gedacht, wirkungsvoll zusammengestellt. Die oben erwähnte eigenthümliche Symbolik hat jedenfalls den Idealismus

*) Vergl. Kuglers Kl. Schriften I. 49.: Ruhiges Sprechen wird durch die ruhig ausgestreckte Rechte, die Unterweisung, Drohung durch den emporgerichteten Zeigefinger, Nichttheilnahme durch Kreuzung der Hände, die Bitte durch die Hand am Barte, trauriges Nachsinnen durch das in die Hand gestützte Haupt angedeutet.

in der Kunst gefördert und den Schöpfungen der Phantasie eine wenn auch herbe Größe und Erhabenheit verliehen, welche die Formwidrigkeit siegreich durchbricht. Aus diesen Angaben ist das Thörichte des Beginnens, die bildenden Künste des Mittelalters mit einem einfachen wegwerfenden Urtheile abzufertigen, ersichtlich, aber auch die bloße Anerkennung genügt nicht zur vollständigen Erkenntniß, da alle Kunstgattungen im Laufe der Zeiten tief eingreifende Veränderungen erfahren und die verschiedenen technischen Weisen auch auf die künstlerischen Formen Einfluß nehmen. Die Untersuchung derselben allein bildet die sichere Grundlage für ein abschließendes Urtheil. Die mannigfachen technischen Weisen verdienen um so mehr eine genauere Berücksichtigung, als die Vortrefflichkeit der Handwerksarbeit zu den entschiedensten Vorzügen des künstlerischen Betriebes im Mittelalter gehört. Die innige, ja geradezu unlösliche Verbindung des Handwerkes und der Kunstthätigkeit im Mittelalter wurde bereits zu wiederholten Malen erwähnt. Es ist deshalb nicht nöthig, hier abermals auf dieselbe einzugehen, und hervorzuheben, daß so wenig in der Gegenwart die Arbeiten sog. Kunsthandwerker, z. B. der Goldschmiede, ein höheres artistisches Interesse einflößen, ebenso sehr bei der kunsthistorischen Betrachtung des Mittelalters die Werke der letzteren unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Wir haben aber nicht allein den künstlerischen Werth derselben zu bewundern, wir müssen auch die ungeheuere Productionskraft des Mittelalters in dieser Beziehung anstaunen. Diese Behauptung widerspricht keineswegs der bekannten Thatsache von der einfachen Ärmlichkeit des mittelalterlichen Bürgerlebens, den oft angeführten Satzungen des Sachsenspiegels, nach welchen z. B. Bürste, Scheere und Spiegel zu den Kleinoden zählen. Die Summe des im Hausrathe der Privatleute verwendeten Silbers und Goldes ist gegenwärtig unendlich gestiegen, sie war aber auch im Mittelalter nicht gering nur daß sie sich im kirchlichen Schmucke, im Prachtgeräthe der Vornehmen concentrirte, ein Umstand, welcher auf die künstlerische Vollendung dieser Werke natürlich nur den günstigsten Einfluß übte. Will man sich von der Reichhaltigkeit des von den Goldschmieden des Mittelalters geschaffenen Kunstbetriebes überzeugen, so mag man nur alte Verzeichnisse von Domschätzen z. B. in Mainz nachlesen, Erzb. Brunos oder anderer Kirchenfürsten Testamente zur Hand nehmen, oder das Inventar der Kleinodien des Herzogs L o u i s von A n j o u (XIV. Jahrh.) durchblättern. Für die späteren Zeiten des Mittelalters liefern die Heiligthumsbücher, z. B. jene von Halle und Wittenberg treffliche Zeugnisse, welche Fülle von Kunstarbeiten die Kirchen bargen. Eben so groß war die Thätigkeit der Teppichwirker, der Schnitzarbeiter, Gießer u. s. w.

Eine kurze Übersicht der wichtigsten Kunstzweige, verbunden mit der Angabe, wo und wann sie ihre größte Blüthe erreicht, mag der Schilderung des inneren Entwicklungsganges vorangehen.

Die Übung der Steinsculptur erfuhr zu keiner Zeit eine längere Unterbrechung. Weder die romanische noch die gothische Architektur konnten ihrer Mitwirkung zur Belebung der Flächen, zur Verherrlichung hervorragender Bautheile entbehren, und überließen ihr die Säulenknäufe, im romanischen Style häufig mit figürlichen Darstellungen geschmückt, das Portale, die Lünetten über denselben u. s. w. zur Bearbeitung. Selbständige Monumente haben sich aus der älteren romanischen Periode nur in äußerst geringer Zahl erhalten; es mochte aber schon ursprünglich dieselbe nicht beträchtlich gewesen sein, da es vielfach an dem geeigneten Materiale gebrach *), und der enge Zusammenhang mit der Baukunst für alle Künste festgehalten wurde. Der größere decorative Reichthum, welcher die romanischen Kirchen des XII. Jahrh. kennzeichnet, hatte auch den mächtigeren Aufschwung der Steinbildnerei zur Folge. Es mehrt sich nicht allein die Summe der Monumente, besonders auch freistehender Statuen und Grabdenkmäler, auch der Styl, im XI. Jahrh. ausnahmlos roh und unförmlich (die Figuren sind bald übermäßig lang, bald übertrieben kurz, dickbäuchig, starr, die einzelnen Körpertheile aller Verhältnisse bar, das Gewand enggefaltet, Bewegung und Ausdruck auf die geringsten Spuren zurückgeführt) offenbart eine auffallende Besserung, welche schon öfter die Gedanken an wieder aufgenommene antike Studien erweckt hat. Außer den südfranzösischen Provinzen, wo die Tradition zu Gunsten der Plastik sprach und die Architektur bereitwillig den Rahmen zu ausgedehnteren Bildwerken hergab **), müssen die sächsischen Länder als vorzugsweise verdient um die Blüthe der romanischen Steinsculptur hervorgehoben werden. Über die Geschichte der sächsischen Bildhauerschule sind wir leider ohne alle, auch die geringste Kunde; gewiß treten wir aber der Wahrheit nicht zu nahe, wenn wir den heimischen Ursprung derselben behaupten und ihren höchsten Aufschwung im Anfange des XIII. Jahrh. durch eine längere Zeit vorbereitet, nicht plötzlich und zufällig entstanden annehmen. Freilich fehlen uns zwischen den Stuccoreliefs zu Westergröningen bei Halberstadt, jenen in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt selbst, in den Hildes-

*) Beispiele der Steinsculptur des XI. Jahrh. bieten die Reliefs in S. Emeran zu Regensburg, jene in der Michaelskapelle auf Hohenzollern.

**) Beispiele: Die Bildwerke an den Façaden von S. Trophime in Arles und in S. Gilles, im Kreuzgange zu Moissac, im Portale zu Autun u. a.

heimer Kirchen, in Hecklingen und zwischen den Sculpturen an der Kanzel und über dem Altar zu Wechselburg und den unvergleichlichen Portalsculpturen (goldene Pforte) zu Freiberg im Erzgebirge, deren formenreiner Styl noch in den jüngeren Bildwerken zu Naumburg (Westchor) und im Meißner Dome nachhallt, mehrere Zwischenglieder. Auch die Frage, ob zwischen der sächsischen und der fränkischen Schule, in deren Werken (Bamberger Dom) wir gleichfalls bestimmte Anklänge an die Antike wahrnehmen, ein näherer Zusammenhang herrschte, müssen wir unentschieden lassen. Aber schon die erst genannten älteren sächsischen Sculpturen zeigen bei aller Strenge und festgehaltenen Symmetrie in den Linien einen so mächtig entwickelten Schönheitssinn, daß die bewunderungswürdige Stylvollendung in den nachfolgenden Menschenaltern durchaus nichts Unerklärliches darbietet.*) Für Nordfrankreich tritt die Glanzperiode der mittelalterlichen Stein-Bildnerei etwas später, bereits im Zeitalter der Gothik, ein; dem herrschenden Baustyle entsprechend macht sich ein scharfer Natursinn geltend, welcher im Vereine mit der einfachen Lieblichkeit in der Zeichnung und im Ausdrucke, mit der ernsten Ruhe in der Anlage die vortrefflichsten Werke schuf. Niemand, der außer anderen früher erwähnten Arbeiten des XIII. Jahrh. den Altaraufsatz aus der h. Kapelle von St. Germer v. J. 1259 (jetzt im Museum Cluny) betrachtet hat, wird dieses Lob übertrieben finden. Daß die Steinarbeiten bereits in der romanischen Periode häufig der vollständigen Bemalung unterworfen wurden, und dieser Vorgang mannigfache stylistische Eigenheiten bedingte, ist bekannt.

Holzsculpturen, decorative Schnitzwerke wie figürliche Darstellungen in Rundwerk und Relief waren das ganze Mittelalter hindurch verbreitet. Wie einfach die ältere Zeit das decorative Schnitzwerk behandelte, zeigt eine in der Kathadrale von Winchester bewahrte Kirchenbank aus dem XI. Jahrh., wie wenig die figürlichen Darstellungen aus derselben Zeit den Steinsculpturen vorangehen, wird aus der sonst sorgfältig gearbeiteten nördlichen Eingangsthüre in Maria auf dem Capitol zu Köln ersichtlich. Reicher und glänzender erscheint die Schnitzkunst in der gothischen Periode vertreten. Die ganze Fülle von Zierrath, welche die großen Dome bedeckte, das Maßwerk, die Pässe, die Blendarcaden, die Baldachine u. s. w. ließen sich mühelos auf das Holzmaterial übertragen und verliehen nun den Holzarbeiten ein überaus prächtiges Aussehen, und

*) Außerdem finden sich noch wichtigere Steinwerke aus dem XII. Jahrh. an dem Extersteinen bei Detmold, im Basler Münster, in der Georgskapelle auf Schloß Trausnitz in Landshut u. a.

gleichzeitig auch eine gesteigerte künstlerische Bedeutung. Selbst, wenn wir hier auf unreine Formen und jene willkürlichen Decorationsmuster stoßen, welche den spätgothischen Baustyl verunstalten, behalten wir den gefälligen Eindruck, ja es scheinen die letzteren dem freien und ungebundenen Sinne der Schnitzkünstler am besten zu behagen und mit besonderer Vorliebe ausgebildet zu werden. Keine Landschaft entbehrt zahlreicher und trefflicher Schnitzwerke, überall, wo eine Kirche sich erhob, fand der Holzbildner in Chorstühlen, Wandverkleidungen, Altarschreinen u. s. w. reiche Aufgaben vorliegen, und überall, Dank der soliden Zunftschule, zeigte er sich denselben gewachsen. Zu besonderer Blüthe entwickelte sich aber die Schnitzkunst in Flandern, dessen Meister namentlich auch England mit ihren Werken versahen, in Schwaben und in Pommern, wo vielleicht schon am Ende des XIV. Jahrh. ein Schnitzaltar (in Tribsees) geschaffen wurde, welcher an Alter wie an Schönheit nach Kuglers glaubwürdiger Versicherung von wenigen deutschen Werken übertroffen wird.

Während die Holzschnitzkunst das gegenwärtig von uns behandelte Zeitalter lange überdauert und noch im XVI. Jahrh. die alte Blüthe offenbart, scheint die Kunst, das Elfenbein zu schneiden, frühe aus der Übung zu kommen; wenigstens ist der Zeitraum vom XIV. bis zum XVI. Jahrh. durch eine verhältnißmäßig geringe Zahl von Denkmälern vertreten. In doppelter Beziehung gewinnen die Elfenbeinschnitzwerke (Diptycha, Bücherdeckel, Schmuckkästchen, Jagdhörner, Kreuze u. s. w.) ein höheres kunstgeschichtliches Interesse*). In keinem anderen Zweige der bildenden Künste gewahren wir einen so engen und unmittelbaren Anschluß an die antike Tradition, eine so rasche und sichere Aneignung der spätrömischen Technik; weiter stoßen wir aber auch hier am häufigsten auf ächt byzantinische, theilweise durch den Handel eingeführte Werke und auf eine auch im Einzelnen nachweisbare Nachahmung des byzantinischen Styles, z. B. in den Bamberger Elfenbeintafeln aus der Zeit K. Heinrich II., in welcher überhaupt der byzantinische Einfluß am kräftigsten auftritt. Steigt dadurch auf der einen Seite die historische Bedeutung der Elfenbeinwerke, so wird gerade durch den Umstand, daß wir im Unklaren bleiben, wie viel der heimischen Kunstübung, wie viel der Einfuhr aus der Fremde angehört, ihre Verwerthung für die Geschichte wesentlich verhindert, ganz abgesehen von den Schwierigkeiten, diese kleinen, ihre Bestimmung häufig wechselnden Arbeiten chronologisch einzureihen.

---

*) Das an Elfenbeinwerken überaus reiche Museum im Hotel Cluny, die Berliner Kunstkammer, der Trierer Domschatz und die Münchner Bibliothek (Bamberger Domschatz) gewähren dem Freunde mittelalterlicher Elfenbeinschnitzereien die größte Ausbeute.

Unbedingt die größte Wichtigkeit unter allen Zweigen der mittelalterlichen Bildnerei besitzen die Metallarbeiten, nicht blos jene kleinen getriebenen und gegossenen Werke, in welchen wir die Tüchtigkeit des Handwerkes, den festen Anschluß und die sinnige Verwendung des herrschenden Kunststyles bewundern, sondern auch die großen monumentalen Schöpfungen, in welchen namentlich das frühe deutsche Mittelalter eine auffallende technische Geschicklichkeit bewährt. Eine vollständige Unterbrechung in der Kenntniß der Gießkunst seit Carl des Großen Tode können wir schwerlich annehmen, da auch das X. Jahrh. größere Bronzewerke (Säulen und Candelaber in Corvey) lieferte und gleich im Beginne des XI. Jahrh. in verschiedenen Städten, in Mainz, Hildesheim, Magdeburg zur Fertigung bedeutender Gußwerke geschritten wurde. Keine bessere Wahl konnten die Metallarbeiter treffen, als sie den h. Bernward, Bischof zu Hildesheim († 1023), zu dem Schutzpatron ihrer Gewerke erhoben. Persönlich mit dem regsten Kunstsinne begabt und eifrig bemüht, seine und seiner Umgebung Kunstkenntnisse zu erweitern, auch der praktischen Thätigkeit nicht fremd, verwandelte er in kurzer Zeit den Bischofssitz zu einem der wichtigsten Mittelpunkte altdeutscher Kunst. Bernwards Bauunternehmungen und Verdienste um andere Kunstgattungen können an dieser Stelle nicht weiter erläutert werden, aber auch in der vollständigen Angabe seiner kunstfreundlichen und künstlerischen Wirksamkeit dürften die Metallarbeiten den ersten Platz einnehmen. Noch bewahren der Dom und die Magdalenenkirche kostbare Geräthe (Kreuz, Leuchter, Kelch u. s. w.), welche Bernwards Hand ihr Dasein verdanken. Den Eingang zum Dom schmückt die mit 16 Reliefbildern versehene eherne Thüre, im J. 1015 gegossen, und auf dem Domplatze erhebt sich die gleich der Trajanssäule mit einem Reliefbande verzierte Bernwardssäule, Werke, deren künstlerischer Schmuck zwar keine besondere Stylausbildung in Anspruch nehmen kann, die aber den Besitz großer technischer Gewandtheit darthun. Es kann daher nicht Wunder nehmen, wenn wir kurze Zeit darauf einen „allgemeinen" Aufschwung der deutschen Gießkunst wahrnehmen. Auch in Augsburg wird im Laufe des XI. Jahrh. der Dom mit einer plastisch decorirten Bronzethüre geschlossen, der gleiche Schmuck für Nowgorod (Korssunsche Thüren) aus Magdeburg beschafft, und die Grabtafel Rudolphs von Schwaben zu Merseburg in Erz hergestellt. In dem folgenden Zeitalter ändert sich natürlich der Styl und die Formengebung, unverändert bleibt die Tüchtigkeit des Gußwerkes,*) welche

*) Die Taufkessel im Hildesheimer und Würzburger Dome, die Grabstatue Konrads von Hochstaden im Cölner Dome (XIII. Jahrh.), die Statue des h. Georg auf dem Burgplatze in Prag (XIV. Jahrh.).

nothwendig auch auf den künstlerischen Werth dieser Arbeiten zurückwirkt und das kräftige Leben älterer Traditionen in dieser Kunstgattung noch im XVI. Jahrh. erklärt. Die hervorragende Stellung der deutschen Metallarbeiter war im Mittelalter bereits allgemein anerkannt, und das opus teutonicum in diesem Fache eben so hoch geschätzt, wie die Dinanderie (von Dinant, südlich von Namur, wo sich eine blühende Gießer- und Metallarbeiterzunft entwickelt, deren Werke leider *) nur in geringer Zahl auf uns gekommen sind) in engeren französischen Kreisen.

Eine besondere Stellung nehmen die Metallplatten mit gravirter Zeichnung ein, welche besonders in der zweiten Hälfte des Mittelalters bei Grabmälern zur Verwendung kommen. In der Technik von gravirten Steinplatten (Cöln, Pommern, Upsala) nicht unterschieden, in eine größere Steinplatte gelegt, kommen die gravirten Messingplatten in zahlreichen Landschaften vor. Der Dom zu Aquileja bewahrt eine Platte aus dem XIV. Jahrh. (Grab der Alegranzia), Frankreich, Flandern, welches als die Heimat dieser Kunstgattung angenommen wird, Norddeutschland (Lübeck, Nikolaikirche in Stralsund, Schwerin, Thorn), Dänemark (Ringsted), Schweden (Aker), Finnland und England, wo sich eine Reihenfolge von 1277—1631 nachweisen läßt, haben hierher gehörige Denkmäler aufzuweisen. Der untergeordnete Rang der gravirten Platten im Verhältniß zu Rund- und Halbrundwerken ist selbstverständlich.

Es kann nicht unsere Absicht sein, das unerschöpfliche Gebiet der kirchlichen Prachtgeräthe, der zierlichen und glänzenden Goldschmiedarbeiten, welche von der weiten Verbreitung eines gesunden Kunstsinnes im Mittelalter Zeugniß ablegen, ausführlich zu behandeln. Ohnehin knüpft sich die Entwicklungsgeschichte der bildenden Künste nicht an dieselben, da sie nur den allgemein giltigen Styl in ihrem Kreise bebauen, aber nicht mit selbständiger Schöpferkraft die Kunstformen weiter führen. Blos jene Goldschmiedarbeiten, welche die Emailmalerei, d. h. die Schmelzmalerei auf metallischem Grunde, als Schmuckmittel aufweisen, fesseln unsere nähere Aufmerksamkeit. Die Emailmalerei ist zwar keineswegs auf gallo-keltischem Boden entstanden, wie Delaborde, ihr neuester und gründlichster Geschichtschreiber, behauptet, weder den Ägyptern noch den Römern blieb das Verfahren, Metallgründe mit farbigem Schmelze zu füllen, unbekannt; doch war im Beginn unseres Jahrtausends diese Kenntniß beinahe verschollen und wurde wenn nicht ausschließlich, doch vorzugsweise in Limoges seit dem XI. Jahrh. zu Ehren gebracht. Die

*) Das Taufbecken in S. Barthélemy zu Lüttich von Lambert Patras (?) 1112 Singepult und Candelaber in der Kathedrale zu Tongern 1372.

Zahl der in Limoges im Laufe des Mittelalters verfertigten Emailgeräthe trotzt jeder Berechnung, sie findet aber in dem großen Gebrauche der Reliquienschreine, Tragaltäre u. s. w. ihre vollständige Erklärung. Im Gegensatz zu den byzantinischen Emailarbeitern, welche die Farbenflächen durch aufgelöthete Goldfäden trennten (émaux cloisonnés) und zu der späten und in Italien üblichen Technik, die in Relief gearbeiteten Gründe mit durchsichtigen Schmelzfarben zu bedecken (émaux de basse taille) wandten die Limousiner Goldschmiede folgendes Verfahren (émaux en taille d'épargne) an: Der Grund der Kupferplatte, welche das Email aufnehmen sollte, wurde vertieft, die Zeichnung und die Contouren ausgespart und vergoldet, so daß nun die Einzelfarben durch die stehen gebliebenen Metallränder geschieden und vor dem Zusammenlaufen bewahrt wurden. Dabei konnten entweder die Figuren emaillirt und der Grund ausgespart werden (ältere Technik), oder aus dem grünlich, gelblich, azurblau emaillirten Grunde die Figuren silhouettenartig heraustreten (Technik des XIII. Jahrh.). Dasselbe Verfahren wird an den niederrheinischen Emailwerken beobachtet. Dieselben aus diesem Grunde sämmtlich auf Limoges als ihren Entstehungsort zurückzuführen, ist um so weniger zulässig, als namentlich die Kunstfertigkeit der Cölnischen Goldschmiede schon frühe gerühmt wird, und die Zeichnung auf den emaillirten Reliquarien (Aachen, Cöln, Siegburg) der in den Rheinlanden üblichen Weise ziemlich entspricht.

Verwandter Art sind die Farbenincrustationen in Backstein, wodurch das Mosaikpflaster (Mosaikarbeiten sind im nordischen Mittelalter überhaupt selten *) in Kirchen und Prachtbauten ersetzt wurde. So unbedeutend auch dieser Kunstzweig scheinen mag, so verstand es dennoch der formenreiche Geist des Mittelalters, eine Fülle reizender Motive zu schaffen und auch hinsichtlich der Farbenwahl höheren Anforderungen zu entsprechen. Denn schwerlich darf man die Verschiedenheit in dem herrschenden Tone des incrustirten Pflasters im XIII. Jahrh. (hell und glänzend mit vorwaltendem Roth), mit ältern Mustern verglichen, auf die Rechnung des Zufalles setzen, und die innige Beziehung zu dem in den verticalen Gliedern angewendeten Farbensystem abläugnen.

Weiter in der Stufenleiter der mannigfachen Zweige der Malerei aufsteigend, erwähnen wir zunächst die im Mittelalter vielfach verwende-

*) Im Dome zu Hildesheim aus Bernwards Zeit (?), an der Außenseite des Prager Domes XIV. Jahrh., im Bonner Museum (aus der Laacher Abteikirche), in der Kirche Germigny le Prés bei Orleans (XII.) finden sich die wichtigsten Beispiele.

ten Prachtwebereien und Stickereien. Im Fache der „broderie“ besaß England im XI. Jahrh. eine allgemein anerkannte Specialität. Sie wird schlechthin die englische Kunst genannt, englischen Arbeiterinen in weiten Kreisen nachgefragt. Für die Befriedigung des ausgedehnten Bedarfes an Prachtgeweben waren byzantinische und saracenische Fabriken thätig. Italien und Spanien bemächtigten sich gleichfalls schon frühe dieses Arbeitszweiges, und auch in Frankreich kam derselbe so sehr in Übung, daß die „tapiciers sarrazinoises“ 1260 zu einer selbständigen Zunft in Paris zusammen treten konnten.

Wir gelangen nun zu den vorzugsweise künstlerisch wichtigen Zweigen der Malerei: der Glas-, Miniatur-, Tafel- und Wandmalerei. Anknüpfend an frühere Bemerkungen erwähnen wir das Vorkommen musivisch zusammengesetzter oder glänzend rothgefärbter Glasfenster bereits im vorigen Jahrtausende. Den allgemeinen Gebrauch figürlicher Darstellungen müßten wir dem XI. Jahrh. zuschreiben, wenn es gestattet wäre, das Alter der Handschrift des Mönches Theophil über das technische Verfahren in den einzelnen Kunstgattungen (diversarum artium schedula) so weit zurückzuführen, indem derselbe sich ausführlich über die Technik bei dem Malen von Gewandzierrathen auf Glas ausspricht. Gewichtige Gründe lassen jedoch das Werk beträchtlich jünger erscheinen, so daß uns die Rückschlüsse auf den Zustand der Glasmalerei am Beginne des Jahrtausendes versagt sind und wir uns darauf einschränken müssen, die gleichmäßige Blüthe dieses Kunstzweiges in Frankreich und Deutschland seit der Mitte des XII. Jahrh., sowie das abhängige Verhältniß der englischen Glasmalerei zur französischen, der italienischen zur deutschen, der spanischen zur niederländischen als sichere Thatsachen zu behaupten. Aber auch in diesem Zeitalter war von dem eigentlichen Schmelzmalen auf Glas noch keine Rede. Erst seit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. lernte man verschiedene Farben einer Glasfläche einzubrennen und durch Überfanggläser, Dünnschleifen und andere Kunstmittel die Zahl der Farbentöne zu vermehren, und auf diese Art den Darstellungskreis zu erweitern. Bis dahin begnügte man sich, die Fenster aus einzelnen farbigen Scheiben zusammenzusetzen, diese durch Blei aneinanderzufügen und mit dessen und des Schwarzlothes Hilfe die Umrisse zu zeichnen, ohne daß die Beschränktheit in den technischen Mitteln als ein besonderer Mangel an den alten Glasbildern auffiele. Die Anordnung, der Styl selbst stand mit jenen im glücklichsten Einklange, das Figürliche blieb aus gutem Grunde dem Decorativen untergeordnet und was das Fensterbild etwa für sich betrachtet an Vollendung vermissen

ließ, ersetzte es reichlich durch den innigen, organischen Ausschluß an die architektonische Umgebung*).

Überaus mannigfaltig, der zusammenfassenden Beleuchtung schwer zugänglich tritt uns die Miniaturmalerei entgegen. Je nachdem der Maler sich enger an den Wortlaut der Handschrift anschloß, oder von diesem nur den Anlaß nahm, eigene Gedanken zu entwickeln, je nachdem er als bloßer Illustrator oder als selbstthätiger Künstler auftrat, ändert sich das Wesen und der Werth der Miniaturmalerei. Viele Vorzüge der letztern müssen auf die Rechnung der Dichter und Schriftsteller mitgeschrieben werden, aber auch zahlreiche Mängel würden uns nicht aufstoßen, wäre der Maler nicht in den vom Schriftsteller vorgezeichneten Kreis gebannt gewesen. Blos nach dem Zustande der Miniaturmalerei die allgemeinen Zustände der Kunst zu beurtheilen, erscheint demnach nicht räthlich, dagegen eignet sich dieselbe vortrefflich, uns über die herrschende Durchschnittsbildung zu unterrichten. Auch das äußere Verfahren ist einem vielfachen Wechsel unterworfen; einfache ungefärbte Umrißzeichnungen, mit Deckfarben ausgeführte Bilder, Deckbilder, deren Zeichnung nachträglich noch die Feder vervollständigte, fallen häufig in eine und dieselbe Zeit. Schließlich muß zur Sicherung des Urtheils berücksichtigt werden, daß zufällig vorliegende Musterwerke nicht selten Auge und Hand des späteren Malers bestimmten, wie die Abschriften so auch die Bilder häufig auf ältere Originale sich beziehen. Wir lernten altchristliche Bildermotive aus Handschriften kennen, deren Entstehung erst dem Schlusse des vorigen Jahrtausendes angehört; nicht anders hat auch in diesem Zeitalter mancher Handschriftenmaler die Wiederholung der Originalbilder ihrer freien Übertragung in die zeitgenössischen Formen vorgezogen, und z. B. im XIII. Jahrh. gezeichnet und gemalt, nicht wie es in diesem, sondern wie es in der Zeit, als das Original gezeichnet und gemalt wurde, üblich war. Im Allgemeinen läßt sich über das Schicksal der Miniaturmalerei**) dieß sagen, daß die ästhe-

*) Glasmalereien aus dem XII. Jahrh. haben sich in der Abteikirche zu S. Denys erhalten, aus dem XIII. in der Pariser S. Chapelle, in Chartres, und anderen französischen Kathedralen, in Tournay, in S. Gudule zu Brüssel, S. Cunibert in Cöln, im Straßburger Münster, im Domchore zu Augsburg, in Marburg, Altenburg, Kappel, überaus zahlreich sind sie im XIV. Jahrh. (Cölner Dom, Oppenheim, Straßburger Münster).

**) Außer früher erwähnten Codices sind hervorzuheben: die mater verborum im böhmischen Museum XII. Jahrh., das Passionale Kunigundens (Prager Universitätsbibliothek XIII.), die zahlreichen Werke aus dem Zeitalter Karl IV., namentlich jene Zbinkos von Trotina, der hortus deliciarum in Straßburg, Werinhers Leben

tische Verwilderung, welche das Ende der karolingischen Herrschaft begleitet, im XI. Jahrh. besseren Zuständen weicht. In der Technik zeigt sich in Deutschland wie in Frankreich ein byzantinischer Einfluß geltend, in England überragt die Gedankenfülle der Composition und die lebensfrische Auffassung bei weitem das äußere ärmliche Machwerk. Ein kräftiger Aufschwung wird dann wieder und zwar allseitig seit der Mitte des XII. Jahrh. bemerkbar, wobei abermals die merkwürdige Annäherung an antike Formen, ehe das germanische Stylgefühl die unbedingte Herrschaft erlangt, der Beobachtung sich aufdrängt. In der germanischen Periode führt auch in diesem Kunstzweige Frankreich den Reigen, und die Blüthe der Miniaturmalerei in der Universitätstadt Paris findet selbst in Dante einen warmen Lobredner. Seit dem XIV. Jahrhund. steigert sich ununterbrochen der künstlerische Werth der Miniaturen; immer mehr tritt der Charakter der einfachen Illustration zurück, gewinnt das einzelne Bild das Aussehen des vollendet ausgeführten Gemäldes: aber die kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit der Miniaturmalerei geht neben der vorwiegenden Tafel- und Wandmalerei verloren. An diese letzteren Zweige legt sich nun hauptsächlich die innere Entwicklung des Kunstgeistes an. So mochte es auch schon früher gewesen sein. Die Wandmalerei wenigstens wurde seit dem X. Jahrh. in einem Umfange angewendet, welcher den Vergleich mit den kunstliebendsten Zeitaltern nicht scheuen darf. Nicht einzelne Wandflächen, die ganze Kirche erfreute sich des malerischen Schmuckes, ein fester Zusammenhang zog sich durch die Bilderreihe, welche oft schon in der Vorhalle begann, um erst in der Krypten zu endigen, mächtige Gestalten, lebensvolle Gruppen blickten von den Wänden und Gewölben herab. Aber von all' diesem Reichthum wissen wir nur durch Urkunden, geringe Reste allein haben sich bis auf unsere Tage erhalten, und auch von diesen harrt das Meiste noch unter einer dicken Schichte von Tünche seiner Wiederbelebung. Die bis jetzt bekannt gewordenen Wandbilder (in Auxerre, Poitiers, St. Chef, St. Michel d'Aiguille, St. Savin in Frankreich, in Cöln, Brauweiler, Schwarzrheindorf, Braunschweig, Halberstadt, Hildesheim u. a. in Deutschland) reichen lange nicht hin, uns über den Entwicklungsgang der mittelalterlichen Wandmalerei zu unterrichten, kaum daß wir über den materiellen Vorgang: starke schwarze oder rothe Umrisse, mit Farbe gefüllt, die Wir-

der Maria (XII. Jahrh.), die Manessesche Minnesängerhandschr. in Paris (Ende des XIII. Jahrh.), Cadmons angelsächsische Genesis u. a. m. in Oxford (XI.) Bibel und Psalterien im brittischen Museum, Chronik v. Cluny (XII.), Psalter des h. Ludwig (XIII.), Leben des h. Dionys (XIV.) u. A. in Paris.

kung durch die Zeichnung, noch nicht durch ein reiches und ausgebildetes Cororit erzielt, der Hintergrund einfärbig behandelt oder symbolisch angedeutet, u. s. w. etwas Genaueres erfahren. Ebensowenig kann die Localblüthe der Wandmalerei mit Sicherheit bestimmt werden. Nehmen auch, soweit unsere Kenntnisse reichen, die niederrheinische Wandgemälde des XII. Jahrh. (Schwarzrheindorf) unbedingt die erste Stelle ein, und müssen wir hier eine seit vielen Menschenaltern heimische Übung, eine reich entwickelte Schule voraussetzen, so kann doch schon die nächste neue Entdeckung andere Ansichten begründen. Von der Tafelmalerei gilt das Gleiche, daß wir zwar über das materielle Verfahren, zumeist aus Theophilus früher erwähnter Anleitung, einzelne Nachrichten besitzen, aber der Anschauung beinahe völlig entbehren. Stand dieselbe überhaupt im tieferen Mittelalter im Vordergrunde der Kunstthätigkeit? Wir zweifeln, ob die Tafelmaler bis in das XIII. Jahrh. wesentlich etwas Anderes waren, als Schilderer, d. h. Schildmaler, und ob der Organismus der mittelalterlichen Kunst einen von der Architektur gänzlich getrennten Kunstzweig begünstigte.

Die Mannigfaltigkeit der technischen Weisen, die Ausdehnung des mittelalterlichen Kunstbetriebes erregen unsere billige Bewunderung. Je nach dem verwendeten Materiale gestaltet sich der Formensinn verschieden, Steinbildner unterscheiden sich auch im Style von den Erzgießern, bei Holzschnitzern bildet sich frühzeitig ein naturalistisches Gefühl aus, Wandgemälde weisen das leichte und bunte Formenspiel der gleichzeitigen Miniaturmalerei strenge von sich. Ungleich reicher und wichtiger ist jedoch der Wechsel, welchen Styl und Formen im Laufe der Zeiten erfuhren. Die frühromanische Periode ging in ihrer Thätigkeit nicht auf die Uranfänge der Kunst zurück; die altchristlich-römische Tradition blieb als Grundlage bestehend und leitete den sonst, wie z. B. bei den Irländern, in eine abstracte Abenteuerlichkeit sich verlaufenden Formensinn auf verhältnißmäßig sicherem Pfade. Aber jener Tradition, theilweise auf einen anderen Ideenkreis berechnet, fehlte die abgeschlossene Einheit, sie erscheint nur in einzelnen abgerissenen Fragmenten bekannt, und muß sich die Mischung mit den mannigfachsten localen und nationalen Weisen gefallen lassen. Diese letzteren strebten keineswegs eine schärfere Naturwahrheit an, conventionelle Typen werden in reichem Maße verwendet, sie versuchten vielmehr mit der überlieferten Antike in Großartigkeit und idealer Würde der Darstellung zu wetteifern, aus welcher Neigung das unharmonische verworrene Wesen der frühromanischen Bildwerke erklärt werden kann, da sich zwei selbständige ideale Richtungen, in einander geschoben, nimmermehr vertragen, nothwendig einen grellen Widerspruch an den

Tag fördern. Die dunkel erkannten antiken Motive, z. B. in der Gewandung werden mechanisch wiedergegeben, die selbständig geschaffene Bewegung, der frei erfundene Ausdruck der Köpfe sind übertrieben und formenhäßlich. Erst gegen das Ende des XII. Jahrhundertes arbeiten sich die bildenden Künste aus dem Kampfe heraus, überwinden den Widerspruch und begründen einen einheitlichen Styl. Auf welchem Wege die Meister zu dem reinen Liniengefühle, dem lebendigen und doch gemessenen Formensinn, zu dem tiefen Verständniß der Draperie gelangten, dieses harrt noch der vollständigen Aufhellung. Uns dünkt, der energische Rückgang auf die antike Tradition habe ihre Schule gebildet, dann erregt aber der Umstand, daß sie dadurch an der Kraft der Phantasie und der frischen Lebendigkeit der Auffassung nichts eingebüßt, eine desto größere Bewunderung. Die weiche Hoheit des spätromanischen Styles verliert sich nach kurzer Dauer unter dem Einflusse der gothischen Architektur, welche ein anderes Formenprincip in das Leben weckte, und der innig mit ihr verbundenen Bildnerei ihren eigenen Charakter einhauchte. Vergleicht man den freien Linienschwung, welcher in den Bildwerken des spätromanischen Zeitalters herrscht und selbst Teppichfiguren, kleinen Elfenbeinschnitzereien sich mittheilt, mit den langgezogenen, beinahe starren Linien frühgothischer Arbeiten, so möchte man an einen stylistischen Rückschritt denken. Doch wird dieser Übergang rasch überwunden; gelingt auch die edle Hoheit der älteren Kunstweise nur in den seltensten Fällen: durch reiche, zierlich gezogene Linien, durch anmuthig heitere Formen überragen die Meister des XIII. und XIV. Jahrhunderts ihre Vorfahren. Ein frischer, jugendlicher Zug umweht die schlanken Gestalten, ein naiver Liebreiz spielt in den rundlich gebildeten Köpfen, im Ausdruck wird des Guten eher zu viel gethan, so daß häufig die wohlthuende Ruhe und Gemessenheit (namentlich bei plastischen Werken) vermißt wird. Ohne daß sich der naturalistische Trieb noch geltend macht, wird dennoch das Streben nach schärferer Individualisirung überall ersichtlich. Bei den unmittelbar mit der Architektur verbundenen Bildwerken zwang die Rücksicht auf die Umgebung zu einer schärferen Ausarbeitung, flache Formen wären dem Auge bei dem Überblicke einer gothischen Kathedrale entgangen, wie das Blattornament, so zeigen sich auch die plastischen Gestalten individualisirt; einen unbedingt günstigen Einfluß übte aber die gothische Architektur auf die ihr dienstbare Schwesterkunst keineswegs. Sie gewährte Tausenden von Gestalten Raum und Stätte, begnügte sich aber nicht immer mit der Rolle eines festen Rahmens; wenn man die in der Form eines S geschlungenen Figuren der gothischen Periode gewahrt, so meint man, die Noth, dieselben in den karg bemessenen Raum, z. B. in

den Portalbogen einzuzwängen, hätte die Bildner auf dieses Auskunftsmittel geführt. Für die bildende Kunst im Allgemeinen läßt sich der mächtige Fortschritt im Laufe der gothischen Periode nicht abweisen. Gilt auch häufig noch das Bild als eine sinnliche Schrift, der Inhalt mehr als die Form, und bei dieser die sinnenfällige Deutlichkeit, das Einhalten allgemeinster symmetrischer Gesetze als die Hauptsache; so hat sich doch die Zahl der Kunstvorstellungen erweitert, es wagt sich der Künstler an die Verkörperung einer Fülle von Empfindungen, wie sie die ältere Zeit nicht gekannt, er bewegt sich freier in seinen Darstellungsmitteln, bringt die Gestalten auch äußerlich, z. B. im Costüme, dem Verständnisse des Volkes näher; eine tiefe Innigkeit, ein naiver Reiz der Anmuth und Holdseligkeit durchzieht die Gebilde, die christliche Gefühlsweise erobert sich einen vollendeten Ausdruck; doch reicht das Maß des Plastischen nicht mehr aus, die Gedanken treu wiederzugeben. Die Plastik wird allmälig aus ihren natürlichen Grenzen herausgedrängt; noch wird der Idealismus grundsätzlich nicht angetastet, er genügt aber in seiner überlieferten Form nicht mehr. Es pocht die Wirklichkeit mit ihren scharfen, eckigen, zufälligen Formen an die Pforte. Wird ihr aufgethan und in welcher Weise werden ihre Ansprüche mit dem herkömmlichen Style verwebt? Die Antwort gibt uns erst die Untersuchung des Ausganges der mittelalterlichen Zeit.

Einunddreißigster Brief.

Die italienische Kunst vom XI. — XIV. Jahrhundert.

Alltäglich macht man die Erfahrung, wie Habe und Besitz rasch ihren Herrn wechseln und nicht selten in die Hände solcher gelangen und hier sich mehren, welche den Beginn ihres Wohlstandes der Unterstützung der ursprünglichen, nun verarmten Eigenthümer verdanken. So haben die germanischen Völker das Erbe, welches Italien im altchristlichen Zeitalter ihnen überlieferte, zur selbständigen und gedeihlichen Entwicklung gebracht und seit dem Beginne unseres Jahrtausendes eine Kunstthätigkeit entfaltet, welcher die gleichzeitigen Italiener trotzdem, daß diese in der angeblichen Heimat der Kunst lebten und Sinn und Geist an großartigen Anschauungen üben konnten, nichts Ebenbürtiges zur

Seite zu stellen haben. Das XI. Jahrhundert hat zwar nirgends eine bedeutende Kunstthätigkeit entwickelt, aber die größte Kunstarmuth herrscht dennoch in Italien, im XII. und XIII. dagegen offenbart sich im nordischen Volksleben eine ästhetische Sammlung, eine Kraft zu schaffen und eine Fertigkeit zu formen und zu bilden, welche die höchste Bewunderung erregt. Das Gleiche läßt sich keineswegs von Italien in diesem Zeitalter als allgemeine Regel aussagen. Erst im XIV. Jahrhunderte bemerkt man einen Umschwung der Verhältnisse, erst seit dieser Zeit kommt Leben, eine rasche und reiche Entwicklung in die italienische Kunst und gewinnt dieselbe über die nordische einen Vorsprung, der nicht wieder abgewonnen werden konnte. Entstammte alle künstlerische Kraft den Anregungen der landschaftlichen Natur, der bemerkte Stillstand der italienischen Phantasie wäre unerklärlich. Es wölbte sich auch im XI. und XII. Jahrhunderte der tiefblaue Himmel über der farbenglänzenden, an schönen Linien und Formen reichen Landschaft, es fehlte nicht dem Volke an körperlichen Reizen und geistiger Lebenskraft, nicht der Natur an malerischen Wirkungen: aber ein Volk, welches nicht naturfrisch und von aller Tradition unberührt zur Mitwirkung an den historischen Ereignissen berufen wird, zeigt sich in seinem Thun und Lassen auch von anderen Bedingungen abhängig. Daß das mittelalterliche Leben keineswegs in schroffer Gegenstellung zur Antike beharrt, daß es gleich dem classischen Alterthume wenigstens theilweise um die Axe des Mittelmeeres sich bewegt, daß mit anderen Worten die Entdeckungen des XV. und XVI. Jahrhunderts einen viel tieferen Einschnitt in der Weltgeschichte bilden, als die Gegensätze, welche zwischen der antiken und der mittelalterlichen Naturanschauung walten, ist eine vielbekämpfte, aber dennoch unläugbare Thatsache. Die hervorragende Bedeutung des Mittelmeeres, welches den Handel und Verkehr der damaligen Welt vermittelt, die Kreuzfahrer ihrem Ziele entgegen trägt, Ostrom mit dem Occidente verbindet, erklärt auch Italiens Doppelleben in zwei Weltaltern. Die germanischen Stämme treten im Mittelalter in den Kreis der weltgeschichtlichen Völker. Sie drängen nach dem Mittelmeere, dem Hauptschauplatze des historischen Lebens; wollen sie ihr Erbe, die Weltherrschaft antreten, so müssen sie ihre Ansprüche hier zur Geltung bringen. Nicht eitle Gründe, nicht Lockungen des blinden Ehrgeizes haben die Römerzüge veranlaßt, in denselben erhielt das historische Schicksal des germanischen Hinterlandes seinen Ausdruck, und sprach sich das vollkommen richtige Bewußtsein aus, daß das weltherrschende Volk dem Mittelpunkte der alten Welt nicht fremd bleiben dürfe. Um aber zu demselben zu gelangen, bot Italien die einzige Brücke. Als das wichtigste Glied des Länderkreises, welchen

das mittelländische Meer bespült, hatte Italien im Alterthum die Herrschaft an sich gebracht, als Vermittlungsglied mit dem deutschen Hinterlande (daher gewinnt der Po eben erst im Mittelalter eine größere Bedeutung) bewahrt es auch jetzt noch seine hervorragende Stellung. Es mußte allerdings eine geraume Zeit verfließen, ehe Italien seine neue historische Aufgabe verwirklichen konnte. Unwillkürlich werden wir durch den Stillstand der italienischen Bildung am Beginne unseres Jahrtausendes an die Ruhe erinnert, deren der natürliche Boden bedarf, um die neue in ihn gelegte Saat zu zeitigen. Wenn dieses Bild keine befriedigende Erklärung gibt, so sind noch andere zahlreiche Gründe für Italiens spätes Eingreifen in die mittelalterliche Culturgeschichte vorhanden. Nur langsam und allmälig klärten sich die buntgemischten altheimischen und neu eingewanderten Volksstämme zur festen und einheitlichen Nationalität ab, später als anderwärts kam die Volkssprache zur höheren literarischen Geltung. Die politische Verwilderung Italiens nach der karolingischen Herrschaft, die wüsten Kämpfe im Innern, die wiederholten Einfälle der Saracenen im Anfange unseres Jahrtausendes sind bekannt. Das Städtewesen besaß noch keine festen Formen, das Bürgerthum keine gesicherte politische Macht. Erst der hundertjährige Kampf mit den deutschen Kaisern brachte die Verfassungsverhältnisse zur Reife, gab Italiens öffentlichem Leben scharfbegrenzte Richtpunkte, bestimmte die Stellung und befestigte die Macht der Kirche. Inmitten der endlosen politischen Wirren, der nationalen Haltlosigkeit, der kirchlichen Schwäche und der sittlichen Verdorbenheit konnte keine lebendige künstlerische Regsamkeit erstarken. Daß die mannigfache Verbindung mit Byzanz (Griechen saßen noch in den südlichen Landestheilen, ihre Cultur lebte noch in der Erinnerung des ehemals von ihnen beherrschten Exarchates, und wurde durch die Handelsverbindung Venedigs, Pisas, Amalfis mit dem Osten unaufhörlich aufgefrischt, auch die kirchlichen Beziehungen stockten erst im XI. Jahrhunderte völlig) die Entwicklung des heimischen Kunstgeistes hemmte, weil der leichte Bezug neugriechischer Kunstwerke den Antrieb zu eigener Thätigkeit minderte, kann man wohl nicht behaupten; daß aber die byzantinische Kunst auf Italien mächtiger wirkte, als auf den Norden, dort als Ersatz für die unzureichenden heimischen Kräfte eintrat und neben dem verwilderten italienischen Style sich bis in das XIII. Jahrhundert mitherrschend erhielt, steht vollkommen fest. Wir wissen, daß eherne Thüren, an welchen das Bildwerk durch eingelegte Silberfäden und Flächen dargestellt wurde (Amalfi, Atrani, S. Angelo, Canosa, S. Marcus in Venedig, ehemals S. Paul bei Rom, Montecassino u. a.) aus Byzanz bezogen wurden, wir erfahren ferner, daß

byzantinische Mosaikarbeiter im XI. Jahrhunderte nach Montecassino berufen wurden, um diesem arg verfallenen Kunstzweig wieder aufzuhelfen, und begegnen den Spuren des byzantinischen Styles und byzantinischer Technik in mannigfachen Wandgemälden, Mosaikarbeiten und Tafelbildern. Eine strenge Unabhängigkeit behaupteten die oberitalienischen Steinsculpturen des XII. Jahrhunderts (an den Domen zu Modena, Ferrara, am Dome und an S. Zeno in Verona, an der Porta romana in Mailand, am Taufbrunnen in S. Frediano in Lucca, am Portale von S. Andrea und S. Bartolommeo in Pistoja u. a.). Sie beweisen aber nur gleich den wenigen Gußwerken, welche Italien aus dem früheren Mittelalter besitzt (Thüre in S. Zeno zu Verona, am Dome zu Pisa und Monreale), das geringe Geschick der Künstler, den unklaren und ungeübten Formensinn, womit der Eifer, durch den beigeschriebenen Namen (Guilelmus und Nicolaus in Modena 1099 und Verona 1139, Robertus in Lucca 1151, Gruamons und Rudolfinus in Pistoja 1166, Biduinus in Lucca 1180, Benedetto Antelami in Parma 1178), das Verdienst des Meisters auf die Nachwelt zu bringen, die naiven Vergleiche mit Dädalus seltsam stimmen. Dädalus war also aus der Erinnerung der Zeitgenossen nicht verschwunden. Über die Naivetät, diesen mythischen Namen an die Spitze der antiken Kunst zu stellen, wollen wir nicht rechten, festhalten dagegen den daraus ersichtlichen Zusammenhang mit den Traditionen des Alterthums. Des letzteren eigentliche Wiedergeburt bleibt dem XV. Jahrhunderte vorbehalten, aber das Anstreben an dieselbe, die nicht selten energischen Versuche, die antiken Formen wieder zu beleben, tritt viel zeitiger auf, und bildet ein wichtiges Merkmal des italienischen Mittelalters. Oft wurde auf die eigenthümliche Mischung des Antiken und Christlichen in dem italienischen Anschauungskreise hingewiesen, wie christliche Heilige die Verehrung mit heidnischen Helden theilen, um Virgils Person ein neuer Mythenschein sich lagert, welcher den Dichter in einen Zauberer verwandelt, und wie die alten Götternamen im Gedächtnisse des Volkes bewahrt werden. Damit im Zusammenhange steht die Vorliebe der einzelnen Städte, ihre Geschichte auf Rom und Troja zurückzuführen, und ihren Ruhm durch sagenhafte Anknüpfungen an das Alterthum zu vermehren. Dieses Anlehnen an die römische Vorzeit, von den späteren Bewohnern des Landes als ihr heroisches Zeitalter gepriesen, beschränkt sich nicht allein auf die Volksphantasie; auch im politischen Kreise und in der Rechtssphäre bleibt das Augenmerk auf Rom gerichtet, und vollends auf literarischem Boden weicht die Herrschaft der lateinischen Sprache erst nach längerem Kampfe. Nach dem Gesagten bedarf es keiner weiteren Erklärung und Rechtfertigung für das bald leisere,

bald lautere Nachtönen der antiken Tradition auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Es genügt, die mannigfachen Spuren dieses Zusammenhanges aufzuweisen. Das verzögerte Aufgeben der Säulenbasilica, das späte Eingehen in den Organismus des Pfeilerbaues ist die erste Thatsache, die zur Unterstützung unserer Behauptung angeführt werden kann. Auch die Detailformen des plastischen Schmuckes an einzelnen, besonders toscanischen Bauten des XII. Jahrhunderts verrathen antike Studien. Die Composition der Kirchenfaçaden als eines selbstständigen Bautheiles, welcher nur einen geringen Zusammenhang mit dem eigentlichen Baukörper besitzt, greift einem bekannten Merkmale des späteren Renaissancestyles vor. Vor allem aber sprechen kleinere decorative Bauarbeiten, so z. B. die römischen Werke, welche der Familie der Cosmaten seit 1150 ihren Ursprung verdanken, für die unverlöschte Erinnerung an die römische Kunst. Es sind dieß Pulte, Altaraufsätze, dann aber auch Arcaden an Klosterhöfen (S. Paul, Subiaco), farbig verziert, in buntem Marmor bearbeitet, aber die Einzelnheiten, z. B. die Gebälktheile, nach römischen Vorbildern gegliedert. Unter diesen Umständen kann der Rückgang der Sculptur auf antike Motive bereits im XIII. Jahrhunderte nichts Auffallendes bieten. Wir wissen nichts von den Vorbereitungen und Vorstufen zu demselben auf dem besonderen Gebiete der Plastik; plötzlich und unvermittelt treten uns die eigenthümlichen Arbeiten Niccolo Pisanos (seit 1233) entgegen, doch in den allgemeinen Bildungsverhältnissen Italiens erscheint die verfrühte Renaissance, wie Burkhardt Niccolos Styl benennt, vollkommen begründet. In den weiblichen Köpfen und in den Thiergestalten an den Kanzelreliefs zu Pisa (Baptisterium), sind die antiken Studien unverkennbar, auch das reine Stylgefühl in seinem Jugendwerke zu Lucca (Kreuzabnahme in der Vorhalle des Domes) läßt sich am natürlichsten aus der gleichen Quelle ableiten. Andere Merkmale zeigen den nicht völlig verwischten Einfluß der zeitgenössischen Kunstweise, wie die kurzen Verhältnisse, die Reste symbolischer Composition in Lucca, oder den Beginn schärferer realistischer Auffassung, wie die Kanzelreliefs in Pisa und Siena. Ob unter Niccolos nächsten Vorfahren und Zeitgenossen Niemand die tiefe Kluft überbrückt, welche zwischen dem Durchschnittsstyle des XII. Jahrhunderts und Niccolos reinem Formensinne liegt, wollen wir nicht unbedingt bejahen; gewiß ist, daß seine Nachfolger, ja bereits sein Sohn Giovanni Pisano, von anderen Einflüssen sich leiten lassen. Die herrschende Weltanschauung gestattete noch nicht den dauernden Sieg der Antike. Im XIII. Jahrhunderte bereitete sich ein allseitiger Umschwung der italienischen Verhältnisse vor. Der Kampf der römischen Kaiser, so reich an mannigfachen Wendungen und

Wechselfällen, so folgenschwer für Deutschlands und Italiens politische Entwicklung kam in demselben zur Entscheidung. Der lange mit seinem Übergewichte drohende Germanismus lag für immer darnieder, mit demselben auch die Möglichkeit einer kräftigen politischen Einigung. Der Sieg des Municipalgeistes, welcher inmitten der allgemeinen Verwilderung und des heftigsten Kampfes sich allmälig hinter den festen Städtemauern entwickelt, den Adel bürgerlich gemacht und der ländlichen Bevölkerung alle Bedeutung geraubt hatte, war sichergestellt. Ging auch in Oberitalien die daselbst zuerst begründete städtische Freiheit und Macht zuerst wieder zu Grunde, so faßte sie dagegen in Toscana desto festere Wurzeln. Mit dieser neu errungenen Macht vertrugen sich natürlich nicht mehr die einfachen Sitten, welche die alten Chronisten Italiens von den Altvordern rühmen. Das Bild der Männer, welche sich in ungegerbte Schaffelle kleiden, die Frauen, welche knapp anschließende Gewänder von Scharlachtuch tragen, die Eheleute, welche von einem Teller speisen, aus einem Glase trinken und zur Nachtzeit vom Diener die Harzfackel sich vorhalten lassen, verlor bald seine Wahrheit. Mit dem Siege wird auch die Liebe zum Glanze, zum Luxus heimisch. Die Städte halten ihre Hoftage, erfreuen sich an der „heiteren Kunst", von den Provençalen nach Italien übertragen, sehen gern Gaukler, Sänger und Tänzer in ihren Mauern, und bilden den reichen ästhetischen Sinn aus welcher das städtische Leben Italiens seitdem charakterisirte. Auch hier wurde Florenz der glückliche Erbe der oberitalienischen Städte, und entwickelte jenen Sittenglanz, der sich z. B. in der Feier der Johannisfeste abspiegelte und frühzeitig Luxusgesetze veranlaßte. Solche Feste wie jenes im Jahre 1283, wo mehr als 1000 Personen in weiße Kleider gehüllt und von einem signor d' amore geführt unter Trompetenschall die Stadt durchzogen und zwei Monate lang zu Ehren des städtischen Schutzpatrons ähnliche Kurzweil trieben, mußten wohl auf Sinn und Phantasie gedeihlich wirken. Vom moralischen Standpunkte kann man es verwerflich finden, daß keine Stadt wandernde Dichter, Sänger und Jongleurs in so großem Ansehen hielt, als Florenz, und daß die reichen Popoloni eine Ehre darin suchten, dem städtischen Adel in Glanz und Pracht es gleichzuthun; die günstigen Folgen dieser lebenslustigen Sitten für das Kunsttreiben lassen sich aber ebensowenig abläugnen, als die aus den unaufhörlichen Verfassungswirren und inneren Kämpfen hervorgehende Kräftigung des Individuums. Ohnehin weckte die aufsteigende Macht der Städte nicht allein die Luxusgelüste, sie förderte auch den Localpatriotismus, der alle Schicksalswechsel Italiens überdauerte, die frühe Blüthe der italienischen Geschichtsschreibung schuf, und im Bürgerthum den Antrieb lebendig

machte, die eigene Macht und Größe durch ewige Denkmale auf die Nachwelt zu bringen.

Das XIII. Jahrhundert bezeichnet den Wendepunkt in der politischen Geschichte Italiens, es schenkte dem Lande auch seine Nationalliteratur, eine Kunstpoesie, so vollendet, als es der Mangel einer volksthümlichen Grundlage zuläßt, und eine Prosa, deren Anmuth und Kraft noch heute und mit Recht bewundert wird. Die Aufzählung der für Italiens Culturgeschichte epochemachenden Erscheinungen jenes Zeitalters entbehrte der Vollständigkeit, bliebe der seraphische Sänger, der Ritter der Armuth, der h. Franciscus von Assisi unerwähnt. Es kann hier von der kirchlichen Bedeutung des großen Mannes und seiner Stiftung nicht die Rede sein; auch die äußeren Anregungen, welche namentlich die Baukunst seinen Schülern und dem gleichzeitig gegründeten Dominikanerorden verdankt, müssen übergangen werden, einen desto größeren Nachdruck verdient der Einfluß des größten Volksheiligen auf den Ideenkreis und die Anschauungen seiner Zeitgenossen. Dem poetischen Treiben des Jahrhundertes keineswegs fremd, ein williger Theilnehmer an den heiteren Festen der Jugend, dem Ritterwesen zugethan, verdammte er nach seiner Bekehrung nicht unbedingt diese Dinge, er gab ihnen nur eine andere Deutung. Die Bettelmönche bildeten die Ritter seiner Tafelrunde, zur Herzensdame erwählte er sich die Armuth, deren Lob er in leidenschaftlichen Liedern sang. Nicht das Eingehen auf das romantische Wesen der Zeit allein macht den heilige Franciscus bedeutsam, auch der überaus fein organisirte Natursinn, von der Legende in zahlreichen, rührend-naiven Zügen gefeiert, von ihm selbst in dem berühmten Sonnenliede bewiesen, seine Wettkämpfe mit der Nachtigall, seine Gespräche mit den Vögeln des Waldes bilden wichtige Züge zur Erkenntniß der Gedankenrichtung jenes Zeitalters. Das reiche poetische Gefühl übertrug der h. Franciscus auf seine Schüler. Aus ihrem Kreise ging das erschütternde Dies irae, das tief ergreifende Stabat mater. die großartigsten Schöpfungen der kirchlichen Dichtkunst hervor, sie setzten den Preisgesang zu Ehren der Armuth fort, verliehen dem Mariencultus eine poetische Verklärung, verpflanzten in das Volksleben die erhebende Sitte des Ave Maria-Geläutes, das naive Krippenspiel. Die Erinnerung an die Minnesänger tritt unwillkürlich vor die Seele, wenn man die Lieder des h. Franciscus und seiner Schule vor die Augen hält, es ist derselbe Ideenkreis, welcher das *germanische* Geistesleben des Mittelalters auszeichnet, auf welchen wir im Grund auch hier, nur mit anderen, glühenden Farben ausgemalt, stoßen. Auf solche Weise nähern sich die beiden Hauptträger der mittelalterlichen Welt einander. Der germanische Einfluß

wurde allerdings auf politischem Gebiete zurückgedrängt, aber noch lebte die Erinnerung an die kaum vergangenen Kämpfe, noch war der Zusammenhang mit der germanischen Ideenwelt nicht völlig gelöst, und der Parteiname der Welfen und Ghibellinen, hinter welchem Schilde die Italiener alle, auch die particularen Streitigkeiten auskämpften, ein bekannter Klang. Dantes Weltpolitik und dichterische Anschauung verbürgen das Nachtönen des germanischen Lebens im italienischen Geiste.

Es ist demnach die Aufnahme germanischer Elemente in die italienische Kunst des XIII. Jahrh. eine vollkommen gesetzmäßige Erscheinung, der Anschluß an den germanischen Baustyl, welcher ohnehin den allgemeinen kirchlichen Zuständen jener Zeit entsprach, keine Anomalie. Ebenso begründet ist aber auch die Thatsache, daß der gothische Styl, kaum angenommen und in einigen Werken durchgeführt, seinen ursprünglichen Charakter einbüßt, und dem nationalen Formensinn gemäß umgewandelt wird, daß er den älteren romanischen Styl nicht gänzlich beseitigt, denselben vielmehr in zahlreichen Fällen neben sich duldet, selbst dagegen nach verhältnißmäßig kurzer Dauer ohne besonderen Nachhall außer Wirksamkeit tritt. Italiens Doppelstellung in der Geschichte gestattet nicht, sich unbedingt von dem germanischen Leben abzukehren, sie verwehrt aber auch die bleibende Einkehr in dasselbe.

Die Behauptung, daß der gothische Baustyl mit wenigen Ausnahmen, wo französische Einflüsse vorwalten, durch deutsche Werkmeister nach Italien verpflanzt wurde, hat auch durch die neuesten Forschungen keinen Widerspruch erfahren. Ein deutscher Meister: Jakob, baute seit 1218 die Doppelkirche zu Assisi. Nach dem Vorbilde des Ordensheiligthumes hielten die Franciskaner und die mit ihnen wetteifernden Dominikaner bei allen Bauten an dem gothischen Style fest. So gelangte derselbe nach Florenz (S. Maria novella und S. Croce), Venedig (S. Maria ai Frari und S. Giovannie Paolo), Padua (S. Antonio), Bologna (Servi), Verona, Piacenza u. s. w. Aber auch bei der Errichtung der Kathedralen griff man im XIII. Jahrh. zur Gothik. Der Dom zu Siena, an welchem drei Jahrhunderte arbeiteten, jener von Orvieto mit der farbenglänzenden Façade, der Florentiner Dom (seit 1296), die Kirche des h. Petronius zu Bologna (seit 1390), der mit Unrecht über unsere Münster gesetzte Dom zu Mailand, von dem Gmündner Heinrich Parler begonnen u. A. bilden eben so viele Beispiele der Anwendung der nordischen Bauformen. Niemand wird das große Geschick der Werkmeister, die glänzende Begabung ihrer Phantasie, ihre gründlichen technischen Fertigkeiten verkennen, Niemand den Ruhm Niccolo Pisanos (in Venedig) und seines Sohnes Giovanni (in Siena und Pisa), des Lorenzo Mai-

tani (Orvieto), des Arnolfo del Cambio (Florenz), des Giotto, T. Gaddi bestreiten, Niemand kann aber auch den gänzlich verschiedenen Charakter dieser Werke von den nordischen Bauten abläugnen. Nicht darin allein ruht der Unterschied, daß die bestimmenden Merkmale der Gothik fast ausschließlich untergeordneten decorativen Zwecken dienen, oder daß an die Stelle der lebendigen Gliederung die glänzende aber unorganische vielfarbige Verzierung der Façaden tritt, daß die krönenden Thürme fehlen, die Profile flacher gezeichnet werden, und das Strebensystem unentwickelt bleibt. Der Baugedanke selbst offenbart den schärfsten Gegensatz zur nördlichen Gothik. Die Auflösung der Massen und Flächen, die Einführung der mächtigen Fensterarchitektur, die unmittelbare Verknüpfung der Gewölbeglieder mit den vertikalen Stützen, das Hindrängen zu einem Hochbaue, dieß Alles liegt den italienischen Baumeistern fern. Weite, lichte Räume, eine mäßige Höhe bei vorherrschender Breite, von welcher Anordnung namentlich die Verhältnisse des Florentiner Domes, mit dem Cölner Dome oder den französischen Kathedralen verglichen, überzeugen, weite Traveen, ein schonendes Erhalten zusammenhängender Flächen bilden die Hauptmerkmale der italienischen Gothik. Der Glanz und der Reichthum der Decoration bestechen gewöhnlich das Auge des Beschauers so sehr, daß darüber die technische Gewandtheit in der Spannung weiter Bogen und der Anlage mächtiger Gewölbe wenig berücksichtigt wird, und auch das eigenthümliche Raumgefühl der Architekten unbeachtet bleibt. Bei der Betrachtung der zahlreichen gothischen Profanbauten hat man ein größeres Recht, bei dem Reize der ornamentalen Ausstattung zu verweilen, aber auch hier fesselt noch ein anderes, ein culturgeschichtliches Interesse. Der Aufschwung des städtischen Wesens fand in einer reichen Pflege der Profanarchitektur seinen natürlichsten Ausdruck. Die politische Geschichte Oberitaliens erklärt die Fülle und den stolzen Glanz seiner Stadthäuser und Privatpaläste (Cremona, Como, Piacenza); Florenz, Siena, Bologna sahen gleichfalls Familienburgen in großer Zahl sich erheben, in Venedig verlieh der lebendige Localgeist, der in allen Schöpfungen und Einrichtungen der Meerkönigin durchscheint, den Bauten ein besonderes Gepräge. Mit Rücksicht auf die Lebensader des städtischen Verkehrs, die Canäle, geschaffen, diesen mit einer offenen zierlichen Bogenarchitektur zugekehrt und so eingerichtet, daß sie den kaufmännischen Betrieb nicht ausschließen, aber auch auf die Befriedigung des Genußsinnes berechnet, mit decorativen Anklängen an das Orientalische, bilden die venetianischen Paläste, und an ihrer Spitze der von Calendario erbaute Dogenpalast, treffliche Illustrationen der städtischen Culturzustände. Bei allem Reize und unzweifelhafter Anziehungs-

kraft der bald in Backstein, bald in Haustein ausgeführten formen- und farbenreichen Profanwerke haben dieselben für die innere Entwicklung der italienischen Architektur dennoch nur eine untergeordnete Bedeutung; gleichwohl bemerkt man auch an einzelnen Profanbauten, z. B. an der köstlichen Halle (Loggia de' Lanzi) Orcagna's zu Florenz die Fortdauer eines eigenthümlichen Formensinnes. Die genannte Halle, dem XIV. Jahrhunderte angehörig, kann nicht als das Ergebniß antiker Studien angesehen werden, sie trägt aber auch nicht das Gepräge des gothischen Styles, sie offenbart vielmehr in der Flächenbehandlung, in der Anordnung großer, einfacher Räume, dasselbe feine Gefühl und die gleiche Gewandtheit, welche an der kirchlichen Architektur des gothischen Zeitalters bemerkt wird. Indem die Architektur diese Richtung einschlug und festhielt, bestimmte sie nicht allein ihr späteres eigenes Geschick, sie übte auch auf die Entwicklung der Malerei einen entscheidenden Einfluß. Im Gegensatze zur nordischen Gothik, welche die Wandmalerei in den Hintergrund drängt, gestattete der in Italien übliche Styl eine ausgedehnte Anwendung derselben, und begünstigte ihren raschen Aufschwung. An das bei der Wandmalerei gebräuchliche materielle Verfahren knüpft sich eine besondere Auffassungsweise; mit der Ausbildung des ersteren, bekanntlich durch das Malen al Fresco, auf frischem Kalkgrunde erreicht, werden gleichzeitig auch ästhetische Gesetze, die Composition betreffend, festgestellt, die eigenthümliche Technik bedingt auch einen bestimmten Formsinn. Zunächst erscheint die Phantasie in der Wandmalerei an den Raum gebunden, und dieser eine bloße Schranke für die geistige Thätigkeit des Künstlers; dieser muß seine Gedanken der gegebenen Fläche unterordnen, nach einem äußeren Maße die Gestaltenfülle abgränzen. In weiterer Entwicklung jedoch verändert sich dieses Verhältniß, und aus der scheinbaren Schranke entspringen überaus fruchtbare positive Anregungen. Die Anschauung des Raumes führt zu seiner Gliederung, diese wird von der künstlerischen Phantasie als Gesetz der Symmetrie aufgefaßt und leitet dazu, das Bild mit räumlichem Gefühle, im architektonischen Sinne zu entwerfen und auszuarbeiten. Der räumlichen Gliederung entsprechend scheiden und trennen sich auch die Gestaltenmassen, in welchen das Phantasiebild verkörpert wird, nach architektonischem Maße fügen sich die Gruppen zusammen, kurz es wird jenes geistige Verfahren, wofür die Kunstsprache den Namen des S t y l e s angenommen hat, entwickelt. Mit dem Style, mit dem Bilden nach architektonischem Gesetze hängt der Idealismus der Auffassung auf das innigste zusammen. Nicht die bestimmte, lebendige aber auch zufällige Weise des wirklichen Auftretens und natürlichen Handelns, sondern die

allgemeinen Regeln der räumliche Erscheinung werden maßgebend, eine feste Symmetrie, ein einfacher Rhythmus walten in der Anordnung vor. Vollendet wird der Idealismus durch das in dem materiellen Verfahren bei der Wandmalerei begründete Gebot, in den einzelnen Gestalten die allgemeinen Daseinsformen festzuhalten und mit der Zeichnung des Wesentlichen, Dauernden, man möchte sagen des Substantiellen in der Erscheinung sich zu begnügen. Steht dem Maler ein ausgedehnter Flächenraum zu Gebote, gilt es z. B. das mannigfach gegliederte Gewölbe, die in eine lange Reihe von Feldern zerfallende Wand einer Kirche mit malerischem Schmucke zu versehen, so wird der Künstler mit innerer Nothwendigkeit auch die Grundidee in eine den räumlichen Feldern entsprechende Gedankenreihe gliedern, den Erzählungston, eine einfach klare Aufeinanderfolge in der Schilderung festhalten, epische Breite anstreben. Die Verherrlichung der Madonna gestaltet sich zu einer Erzählung ihres Lebens, die Mahnung an die Gläubigen, die Vergänglichkeit des Lebens nicht zu vergessen, zu einer Schilderung der letzten Dinge, der Preis des Schutzheiligen zu einer Beschreibung seiner Thaten. Allegorische Vorstellungen gewinnen auf diesem Wege allein Leben, Körper und Deutlichkeit. Der einzelnen Wandfläche gegenüber gestellt, findet der Maler in den Raumgliedern, in dem Gegensatze von Oben und Unten, Rechts und Links taugliche Mittel zum Ausdrucke der Contraste in seiner Idee, nach Mitte und Seiten gliedert sich auch in seiner Phantasie die Handlung, und während er den Hauptvorgang nach jener verlegt, wird er die letzteren zur weiteren Ausmalung benützen, gleichzeitig aber dem Bedürfnisse des Auges, die einander räumlich entsprechenden Seiten auch in Übereinstimmung zu schauen, genügen. Man sieht, die Bezeichnung, daß der Maler sein Bild aufbaue, enthält die volle Wahrheit. Soll er nun in der Bildung der Einzelgestalten den entgegengesetzten Weg einschlagen, und während er bei der Composition, Anordnung und Gruppirung den Eingebungen des Raumgefühles folgte, nun den Mahnungen des Naturalismus das Ohr leihen und die flüchtigen malerischen Reize des wirklichen Lebens im Bilde festbannen? Wäre auch der Wille dazu vorhanden gewesen, es fehlte das Vermögen, es verhinderte der technische Vorgang bei der Wandmalerei das Übergewicht der malerischen Behandlung. Die in der Wandmalerei übliche Farbenleiter besitzt keine große Ausdehnung; die einzelnen Farbentöne eignen sich schlecht zum Wiedergeben der Reflexe, Spiegelungen und Lichtbrechungen, die Farben ändern, wenn der Kalkgrund trocken geworden, ihre Erscheinung; ehe sie aufgetragen werden, muß man ihre Wirkung der strengsten Berechnung unterziehen, Grund genug, mit Vorsicht zu

verfahren, die festen Umrisse, die Zeichnung mit besonderer Kraft zu betonen, in den Köpfen das Maß unmittelbarer Lebenswahrheit nicht zu weit zu führen, und in der Gewandung stoffartige Wirkungen zu vermeiden. Natürlich wird die hier beschriebene Kunstweise nicht im XIV. Jahrhunderte vollendet geschaffen, sie nahm aber in jenem Zeitalter ihren ersten kräftigen Anfang, um seitdem ununterbrochen fortgesetzt und nach zwei Jahrhunderten zum glänzendsten Abschluß gebracht zu werden.

Die Beispiele italienischer Malweise seit dem XI. Jahrh. hat die eifrige Forschung und die wiedererwachte Ehrfurcht vor dem christlichen Alterthume in erfreulicher Weise vermehrt, ohne aber die bisher giltige Meinung zu verrücken, welche neben einem heimatlichen verwilderten Kunstsinne das Dasein einer byzantinischen Schule anerkannte. Diese arbeitete vorzugsweise im Kreise der Mosaik- und Tafelmalerei, eine heimische Abstammung verrathen viele Wandgemälde; ein vertrockneter und erstarrter Idealismus lebt in den byzantinischen oder nach byzantinischer Art gearbeiteten Werken fort, Formlosigkeit, Roheit der Ausführung, ein schwaches Streben nach lebendiger, individueller Darstellung charakterisirt den heimischen Styl, im XIII. Jahrhunderte neigt sich der Sieg über den gewiß widerstrebenden Gegner auf die Seite der nationalen Kunst (Wandgemälde im Baptisterium zu Parma), im nächsten Zeitalter ist ihre Herrschaft unbestritten. Die Fortschritte der Malerei an den Denkmälern im Einzelnen nachzuweisen und die innere Entwicklung von Menschenalter zu Menschenalter bloßzulegen, dazu reicht unsere Kunde nicht aus, gewiß hat der früher angedeutete allgemeine geistige Aufschwung Italiens im XIII. Jahrh., die üppige Blüthe des Städtelebens, das glänzende Auftreten der nationalen Poesie, die erhöhte religiöse Begeisterung auch die Malerphantasie kräftig gefördert und in kurzer Zeit eine weite Strecke des Entwicklungsganges zurücklegen lassen. Den Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit finden wir in den toscanischen Städten: Giunta Pisano, Guido da Siena, der Mosaicist Jakob, Fidanza; Andrea Tafi in Florenz, Diotisalvi, Duccio und andere zahlreiche Künstler in Siena, Jacobus Toriti, Philippus Rusuti in Rom werden im XIII. Jahrhunderte wirkend angeführt, und an die Spitze der Künstlerreihe nach einer bereits im Mittelalter allgemeinen Übereinstimmung der Florentiner Giovanni Cimabue gestellt. Von vielen Künstlern besitzen wir die Namen, aber nicht die Werke, von anderen sind leider die Hauptwerke verloren gegangen. Guidos Madonna in S. Domenico zu Siena, Duccios Altarwerk im Sienenser Dome, Cimabue's Madonnen in Florenz, sein Christus im Pisaner Dome offenbaren den halbvollendeten Sieg, den nahen Umschwung der künstlerischen Darstellung. Noch ist, man

möchte sagen, die Einrahmung byzantinischer Art, noch wagt sich die Phantasie nicht auf ein freies Vorgehen bei der Composition; wie die Erfindung, so bleibt auch die Technik vielfach im byzantinischen Kreise eingeschlossen, aber aus dem Einzelnen, wie aus dem Ausdrucke der Köpfe, aus der Linienführung und Zeichnung spricht schon Naturwahrheit, Leben, Anmuth und Holdseligkeit, ja wie bei Duccio ein bewunderungswürdig reiner Sinn für Schönheit deutlich heraus. Um mit der Tradition vollständig zu brechen, mußte das Nationalleben mächtige und reiche Anregungen der Phantasie bieten, Ideen wecken, und den Formensinn beleben. Daß dieser Aufschwung in den städtischen Kreisen Mittelitaliens im Laufe des XIII. Jahrh. sich vorbereitete, wurde oben erwähnt. Der kräftige und seitdem unaufhaltsame Fortschritt auf dem Gebiete der Malerei folgte dem Erwachen des Nationalgeistes zu einem regsamen und glänzenden Leben unmittelbar nach. Mit Recht wird derselbe seit Dantes Zeiten an den Namen Giotto's (1276—1336) geknüpft. Man mag Giotto's äußere Wirksamkeit, die Ausdehnung und Dauer seiner Schule betrachten, oder sich auf die Untersuchung seiner Werke einschränken, gleichviel, immer gelangt man zu der Überzeugung, daß der ehemalige Hirtenknabe, wozu ihn die Sage stempelt, in die Reihe jener hervorragenden Geister gehört, welche für viele Menschenalter den Gang der menschlichen Dinge bestimmen. Giotto's Wirksamkeit reicht von einem Ende Italiens zum andern, in Padua, Florenz, Assisi, Rom, Neapel trat er thätig auf, seine Schule herrschte in Florenz bis in das XV. Jahrhundert, seinem Einflusse kann sich keine einzige der bestehenden Localschulen entziehen, dieser färbt den innigeren, bis dahin selbständigen Styl der Sienenser, er wird in Bologna, in Mailand offenbar, und bildet in Padua die Grundlage weiterer, bedeutsamer Entwicklung. Venedig allein entzieht sich demselben und weiß aus der byzantinischen Weise unmittelbar den Weg zu dem eigenthümlichen, farbenprächtigen Localstyle zu finden.

Die weite Verbreitung des giottesken Styles regt nothwendig die Frage an, welchen Verdiensten diese Herrschaft zuzuschreiben sei, welche eigenthümlichen Vorzüge Giotto der italienischen Malerei vermält hat. Eine Übersicht der wichtigsten Bildwerke aus Giotto's Schule leitet am besten die Erörterung ein: daß dabei das Hauptaugenmerk auf die Wandgemälde gerichtet bleibt, bedarf nach Allem, was über ihre Bedeutung oben gesagt wurde, keiner Rechtfertigung.

In der Capelle S. Maria dell' Arena zu Padua führt uns Giotto selbst in 40 Feldern die Geschichte Christi und der Madonna vor; das Leben der Madonna wird auch sonst noch durch zahlreiche Wandbilder

verherrlicht. In S. Croce zu Florenz, dieser für die ältere florentinische Kunstgeschichte so überaus wichtigen Kirche, malte es Taddeo Gaddi, ein Schüler desselben wiederholte den Gegenstand in der Sakristei, im Dome zu Prato schildert Angelo Gaddi die Geschichte der Maria und ihres Gürtels. Aus dem Leben Jesu bildeten namentlich die letzten Momente, das Abendmal (S. Croce, Refectorium), das Leiden und Sterben (Pisaner Campo Santo) ein viel benütztes Darstellungsmotiv. Das alte Testament und die Geschichte der Heiligen ergänzten den Kreis der religiösen Bilder. Hiobs tragisches Geschick begeisterte Francesco von Volterra zu einer überaus lebendigen und würdevollen Schilderung an den Wänden des Campo Santo, ebendort wurde von den Sienensern Ambrogio und Pietro Lorenzetti das Wüstenleben der Einsiedler beschrieben, von anderen Künstlern das Leben der h. Ranierus, Potitus und Ephesus erzählt. Daß auch der der größte Nationalheilige, der h. Franciscus, in einer reichen Bilderzahl gepriesen wurde, lehrt ein Blick auf die Wände italienischer Kirchen. An die Schilderung der Thaten des h. Franciscus knüpft die allegorische Richtung an. Giotto malte in der Unterkirche zu Assisi die Vermälung des Heiligen mit der Armuth, das Joch des Gehorsams unt die wohlvertheidigte Burg der Keuschheit. Vom Zeitgeiste getragen, von der Poesie jener Tage kräftig angeregt, gewann die Allegorie in der Malerei rasch eine reiche Stätte. Noch von Giotto stammt das Schiff der Kirche (Navicella) in der römischen Peterskirche, die sinnbildliche Darstellung der Sacramente in der Incoronata zu Neapel Seine Schule pflegte eifrig diese Richtung, sie fand auch in Siena Eingang, wo Ambrogio di Lorenzo in allegorischen Gestalten und Genrebildern die Folgen der guten und schlechten Regierung, den Frieden und die Zwietracht schildert, hemmte aber nicht gänzlich die einfach historische Darstellung von Zeitbegebenheiten. Will man den Reichthum und den Glanz des allegorischen Apparates schauen, über welchen das XIV. Jahrhundert verfügte, so muß man sich in die Spaniercapelle bei S. Maria novella zu Florenz verfügen, wo florentinische und sienensische Maler zur Seite der Passion den Triumph des h. Thomas von Aquino und das Walten der Kirche auf Erden in ausführlichen Zügen versinnlichten. Ergreifender jedoch wirkt jener Gedankenkreis, auch lebenswahrer, sinniger, tiefer gefühlt tritt derselbe uns entgegen, welcher die Macht des Todes, die letzten Dinge behandelt. Andrea Orcagna hat in seinen Bildern: Triumph des Todes und Weltgericht im Campo santo und Weltgericht und Paradies in S. Maria novella die gewaltige schöpferische Kraft der Schule, die ihr zu Gebote stehende Fülle von Ausdrucksmitteln glänzend bewiesen.

Die mannigfachen allegorischen Bilder gehören keineswegs Giottos Zeitalter ausschließlich an, sie setzen das Werk des mythenbildenden Geistes in nüchterner Weise fort, sie sind unentbehrlich einer Zeit, welche den Erscheinungen der Geschichte kein unmittelbares dramatisches Interesse abzugewinnen versteht, sie sind einer anderen willkommen, welche das antike Formengerüste wieder erweckt hat, ohne der antiken Ideenwelt das frische Leben schenken zu können, sie sind der italienischen Kunst des XIV. Jahrhundertes durch den herrschenden Ton in der Literatur zugeführt worden, jedenfalls also ein wichtiges Merkmal ihres Wesens, aber Giotto's und seiner Schule kunstgeschichtliche Bedeutung wird keineswegs erschöpft, wenn man die Fülle allegorischer Bilder, die ihr das Dasein verdanken, hervorhebt. Diese Bedeutung liegt darin, daß Giotto die Gemälde componirte, d. h. daß er sich nicht mehr äußerlich zu dem gegebenen Bildstoffe verhielt, nicht der erklärenden Schrift, der Tradition es überließ, die Bedeutung der Gestalten zu versinnlichen, daß er und seine Nachfolger vielmehr das Motiv in der Phantasie durchbildeten, mit dem Hauche der Individualität belebten, und was die Gestalten bedeuten und aussprechen sollten, in ihnen unmittelbar zum Ausdrucke brachten. Man vergleiche die Vorschrift, nach welcher byzantinische Maler bei der Darstellung des Abendmales verfuhren mit dem im Geiste Giotto's geschaffenen Gemälde in S. Croce, und man wird das Neue und Epochenmachende in Giotto's Kunstweise unmittelbar erkennen. Bei den Byzantinern hieß es: „Ein Haus und in demselben ist ein Tisch mit Broden und Schüsseln mit Speisen und ein Krug mit Wein und Becher. Und Christus sitzt an demselben mit den Aposteln. Und zur linken Seite liegt Johannes an seiner Brust; und zur rechten hat Judas seine Hand nach der Schüssel ausgestreckt und schaut auf Christus." Die Andeutung des äußeren Vorganges genügte der Ritualkunst. Giotto's Werk gibt gleichfalls diesen Vorgang, aber fügt noch etwas Anderes hinzu: Seelenausdruck, Charakteristik. Die Gestalten sprechen ihre Empfindungen deutlich aus, handeln natürlich. Man kann in dem erwähnten Gemälde den Typus der Köpfe, die Färbung, die Ausführung der Einzelnheiten nicht loben, dieses bildete nicht das Ziel der giottesken Schule; auch von künstlicher Gruppenbildung, idealem Wesen ist nicht die Rede, aber den Schmerz, die Trauer, die Entrüstung, die Überraschung schilderte der Meister vortrefflich, von der Wahrheit und Natürlichkeit des Vorganges überzeugt er uns auf das deutlichste. Kein Wunder, daß Giotto's Zeitgenossen dem Manne, der ihnen das Übersinnliche und Innere so nahe rückte, und ohne das Heilige in die Kreise des gewöhnlichen Lebens herabzuziehen, dasselbe doch dem Auge faßlich machte, die

Mitempfindung anregte, mit Verehrung begegneten, daß seine Schule die Herrschaft errang und alle anderen Richtungen verdrängte. So konnte auch die Schule von Siena trotz ihres feinen Sinnes für Anmuth und holdselige Geberde ihre Selbständigkeit auf die Dauer nicht behaupten. Simone di Martino, der in Giotto's Tagen lebte, ist wesentlich Madonnenmaler, auch später bilden einfache Andachtsbilder die gelungensten Schöpfungen der Schule, ausgedehntere Werke sind Giotto's Einfluß unterworfen, oder zeigen sich in jeder Beziehung untergeordnet. Es fehlt nicht an Sienenser Künstlernamen, nicht an Nachrichten über die Wirksamkeit einzelner Künstler; diese scheint aber wie bei Andrea Vanni, Fede di Nalduccio auf politischem Gebiete bedeutender gewesen zu sein, als im eigentlichen Kunstkreise. Daß die auf ihren Ruhm so eifersüchtige Stadt im Anfange des XV. Jahrh. sich gezwungen sah, einen Fremden zur malerischen Ausschmückung des Stadthauses herbeizurufen, ist ein arges Armuthszeugniß. *)

Soweit die enger gezogenen Gränzen der Plastik es gestatten, folgte auch diese Kunstgattung den Fußtapfen Giotto's, Giotto selbst aber fand hier an Giovanni Pisano (1240—1320), dem Sohn Niccolos, einen würdigen Vorfahren. Derselbe erbte den Sinn für Linienschönheit von dem Vater, fügte aber noch einen schärferen Lebensausdruck, ein unmittelbares Eingehen auf Naturformen hinzu. Die Composition der ihm und seiner Schule zugeschriebenen Werke zeigt eine nahe Verwandtschaft mit der individuellen Weise, welche Giottos Wirksamkeit bestimmt, die Raumbehandlung in den vorzugsweise zahlreichen Reliefs offenbart denselben feinen Sinn, den wir schon früher als ein Merkmal des Quattrocento anführten. Die Vergleichung der Reliefbilder an der Façade des Orvietaner Domes oder am Altare in Arezzo mit Giotto's Werken, selbst mit den kleinen Tafeln in der florentinischen Akademie belehrt auf das deutlichste über die innere Übereinstimmung zwischen den beiden Kunstgattungen, und verleiht dem neuen Style deu Charakter der Allgemeingiltigkeit, des nothwendigen Hervorganges aus der Zeitbildung. Giotto's Thätigkeit im Fache der Bildnerei — gleich den meisten Künstlern seiner Zeit umfaßte er alle Gattungen der bildenden Kunst — besitzt nicht den Umfang, wie sein Wirken als Maler: die Erfindung und theilweise Ausführung des plastischen Schmuckes am Campanile des Florentiner Domes gehört ihm eigenthümlich an. Das Weitumfassende des Inhaltes, die Schilderung des ersten Menschenlebeus, des Aufkommens mannigfacher

*) Spinello von Arezzo: Geschichte des K. Friedrich Barbarossa und des Papstes Alexander III. im Stadthause zu Siena.

Künste und Fertigkeiten, wie Jubal die Musik erfindet und Tubalkain das Eisen schmiedet, bis auf Apelles und Orpheus herab, woran sich die Grundgestalten des christlichen Glaubens, die historischen wie die symbolischen anreihen, erinnert an die Encyclopädie germanischer Bildner; daß an die Stelle allegorischer Figuren häufig die realen Vorgänge selbst gesetzt werden, spricht für die stetige Entwicklung der Phantasie. Ein ähnlicher Reichthum, der gleiche Wechsel historischer Schilderung und Sinnbildnerei tritt an dem reich verzierten Tabernakel Orcagnas in der K. San Michele uns entgegen. Der wahre Vertreter der neuen Kunstrichtung im Kreise der Sculptur bleibt aber Andrea Pisano, der Schöpfer der südlichen Eingangsthüre am Florentiner Baptisterium, an welcher er das Leben Johannes des Täufers in 28 Feldern darstellte, und dabei den einfachen, aber klaren Erzählungston, die sinnliche Wahrheit in der Composition festhielt.

Auf die Formenbildung der italienischen Sculptur des XIV. Jahrhundertes mochten wohl die in großer Zahl anwesenden deutschen Meister theilweise eingewirkt haben, auch der Einfluß der gothischen Architektur, welche den Hintergrund für die meisten Reliefbilder abgab, darf nicht vergessen werden, aber im Ganzen und Großen treten doch beide Momente zurück gegen die kräftigen Anregungen des heimischen Sinnes. Nach einer Seite stellte, wie wir sehen werden, das XIV. Jahrhundert die Grundlagen fest, welche für die italienische Kunst bis zu ihrem Ausleben maßgebend blieben, auf der andern Seite bot sie für die nächste Entwicklung, dem Realismus entgegen, den ersten Anstoß. Vollzogen wurde diese Bewegung erst im folgenden Zeitalter. Das XIV. Jahrhundert, so reich und ausgedehnt auch seine Thätigkeit war, überschritt nicht die durch Giotto gewonnenen Erfolge.

Zweiunddreißigster Brief.

Der Ausgang der mittelalterlichen Kunst dießseits der Alpen. Der Realismus.

In der Tüchtigkeit des mittelalterlichen Handwerkes lag die Gewähr vollendeter Durchführung jener kühnen Gedanken, welche das dreizehnte Jahrhundert beseelten. Die erstere wieder konnte nur innerhalb der wohlgegliederten Schranken des Zunftwesens erstarken und hatte den Aufschwung, die Blüthe der Städte zur allgemeinen Bedingung. Der gleichen Quelle, welcher die gothische Kunstweise ihre eigenthümlichsten Vorzüge

zu verdanken hat, muß aber auch der Verfall der mittelalterlichen Kunst zugeschrieben werden. Wie es die Geschichte an unzähligen anderen Beispielen lehrt, so ging es auch hier. Der zur Einheit gesammelten Kraft folgte Zwiespalt und inneres nutzloses Aufzehren, der Wiederschein des Heldenthums, welcher von den Kreuzzügen her auch das städtische Leben erleuchtet, verlor sich allmälig, ohne durch neue leuchtende Ideen ersetzt zu werden. Trübe und freudenlos wandelt die Phantasie, nicht mehr der alten Hingebung an das geistliche Leben fähig, noch nicht von dem Reichthum und dem poetischen Glanze der Wirklichkeit ergriffen. Es ist bezeichnend, daß der Todtentanz die wichtigste, ja beinahe die einzige Kunstvorstellung ist, welche die letzte Periode des Mittelalters (seit dem Schlusse des XIV. Jahrhundertes) erzeugte. Die technische Seite der bildenden Künste hielt sich natürlich länger auf der erstiegenen Höhe, als der Schönheitssinn. Seit der Begründung des gothischen Styles spielte ja die Technik eine hervorragende Rolle, und zeigte sich die Kraft des Baukünstlers am glänzendsten in der Überwindung materieller Schwierigkeiten, in der gewandten Benützung technischer Hilfsmittel. Der Fortschritt in dieser Richtung überdauert das XIII. Jahrhundert. Das faltenreiche Stern- und Netzgewölbe, ursprünglich in England heimisch, erst im späten Mittelalter jedoch allgemein verbreitet, verringert die Größe und die Wucht der einzelnen Gewölbekappen und gestattet möglichst weite Spannungen bei unbedeutendem Seitenschube. Die überaus schwierige Construction der Strebebogen findet sich erst in XIV. Jahrhundert klar formulirt und mit kecker Sicherheit gehandhabt. Auch in anderen Kunstgattungen wird die materielle Entwicktung nicht abgeschlossen. In der Miniaturmalerei werden seit dem XIV. Jahrh. gebrochene Farben häufiger gebraucht, Licht und Schatten feiner abgetönt, die Wirkungen eines Gemäldes angestrebt, in demselben Zeitalter gelangt auch die Glasmalerei durch die Erfindung neuer Schmelzfarben zur technischen Vollendung. Aber seltsam genug, an diese Vollendung knüpft sich unmittelbar der künstlerische Verfall der Glasmalerei. Der materielle Theil der Arbeit nimmt alle Kräfte in Anspruch, der Glaser entwirft nicht auch das Bild, der Zeichner erscheint zur Ausführung des Werkes unfähig, mechanisch geht diese vor sich, eine weitere Rücksicht, als die Regeln des unmittelbaren Handwerkes verlangen, wird nicht mehr genommen, gegen das Wesen und den künstlerischen Zweck der Glasmalerei, gegen die architektonische Umgebung in trauriger Weise gesündigt. So mag immerhin die Farbenpracht der einzelnen Töne ergötzen, die Geschicklichkeit, mit welcher die störende allzuhäufige Verbleiung umgangen wird, Bewundern erregen: die winzigen Figürchen auf himmelhohem Standorte, der Widerspruch zwischen den

reichen Gruppen und den alle Flächeneinheit zerstörenden vertikalen Pfosten, die schneidenden Linien, welche die Glasgemälde zur architektonischen Umgebung bilden, zeigen dennoch unbestritten den Verfall dieses Kunstzweiges. Die besonderen Ursachen des Rückganges in der Kunstbildung sind mannigfacher Art. Wenn z. B. die limousinische Emailmalerei seit dem XIV. Jahrhundert erstarrt, so muß dieß aus der materiellen Prachtliebe des späteren Mittelalters erklärt werden. Auch an Kunstgegenständen liebte man den stofflichen Werth und zog daher den Kupferplatten der limousiner Emailleure echte Goldschmiedwerke vor, welche nicht allein durch ihre schöne Form und zierliche Arbeit den Sinn anregten, sondern auch einen wahrhaftigen Reichthum in sich bargen und ein förmliches Vermögen bedeuten. Die Schuld an dem Verfalle der Glasmalerei trägt, wie wir sahen, die einseitige technische Ausbildung. Die wichtigste Ursache der sinkenden Kunst, namentlich der architektonischen Verirrungen, bildet der stetige zunehmende Mangel geistiger Einheit in dem künstlerischen Treiben, die Zerfahrenheit und kleinliche Abgeschlossenheit in allen Kunstzweigen. Wohl darf das strenggegliederte Handwerk nicht ausgeschlossen werden, wenn es sich um die Angabe der lebendigen Bedingungen der vollendeten gothischen Architektur handelt. Aber nur die künstlerische A u s f ü h r u n g blieb demselben anvertraut, die Alles beherrschende und überschauende schöpferische Thätigkeit hatte sich von den Zunftschranken noch nicht einschließen lassen. Selbst als Sage hat die Nachricht, Niemand geringerer als der weise Albertus Magnus habe den Riß zum Kölner Dome entworfen, eine große geschichtliche Wichtigkeit, da sie beweist, in welchen hochgestellten Kreisen die architektonische Schöpferkraft im XIII. Jahrhunderte heimisch gedacht wurde. Auch darin geht man nicht irre, wenn man den vielkundigen Vilars de Honecourt oder den „doctor Lathomorum" Peter von Monterau über die Parlirer des XV. Jahrhund. und der Folgezeit geistig höher stellt und die echte Künstlerweihe in denselben ehrt. Die Zunftordnung des späteren Mittelalters hatte aber für die höhere einheitliche Thätigkeit des Baukünstlers keinen Platz bewahrt, sie kannte Steinmetzen und Mauer, Bildner und Schnitzer, und förderte innerhalb dieser Kreise die Tüchtigkeit und den Ernst der Arbeit, überwachte aber mit ängstlicher Sorge den Versuch, sich außerhalb der Zunftgrenzen zu stellen und den geschlossenen Gildenorganismus zu durchbrechen. Sichtlich fehlt an vielen Werken des späten Mittelalters die ordnende, alle Einzelthätigkeit überragende Hand des e i n e n Künstlers und offenbaren sich die Spuren, daß die mannigfachen Zünfte, jede unabhängig von den anderen, ohne Übereinstimmung und gegenseitiges Verständniß die Ausführung geleitet, wie ja denn die Bau-

contracte unmittelbar mit den einzelnen Gewerken abgeschlossen wurden. So erklärt sich trotz der unläugbaren Sorgfalt in der Einzelarbeit die nicht seltene technische Verwahrlosung spät gothischer Werke, die Unklarheit und Unordnung in der Anlage und namentlich der Mangel des nur dem feineren Gefühle verständlichen Ebenmaßes und der Harmonie der Verhältnisse. Man denke, um ein Beispiel für Viele anzuführen, nur an den Wiener Stephansdom, an seinen Dachberg und die unreinen Maße der einzelnen Schiffe. Die organisch schaffende Wirksamkeit überstieg die Kraft der geschlossenen Zunftkreise, desto ungehinderter warf sich dieselbe auf den decorativen Theil der Architektur, zu dessen maßloser Ausbildung allerdings leise Antriebe bereits im ursprünglichen Wesen der Gothik verborgen lagen. Krause Formen, seltsam gestaltete Linien treten uns in dem spätgothischen Maßwerke, den gewundenen Stäben und verzogenen Bogen entgegen. Die Eselsrücken, Frauenschuhe mahnen an die „warme Winterweis und gestreift-Safran-blümleinweis" des altdeutschen Meistergesanges. Man sieht diesen Formen den beschränkten Geist, der sie geschaffen, den Sinn für das Absonderliche, Verwickelte, Bunte an; aber der Zierlichkeit, dem Fleiße, dem ehrlichen Willen, das Beste zu leisten, kann man die billige Anerkennung nicht versagen. Wo die decorativen Formen mit dem Anspruch auf organische Geltung auftreten, und constructive Bildungen ersetzen sollen, da zeigt sich das Unvermögen und der sinkende Kunstsinn; bei kleineren Zierwerken dagegen mischt sich kein störender Gedanke der bewundernden Anschauung bei. An Kanzeln und Sacramentshäuschen, an Chorgestühlen und öffentlichen Brunnen konnte sich der auf reichen Schmuck bedachte, betriebsame Sinn ungehindert ergehen, und durfte eher von der Forderung durch die Construction begründeter, organischer Formen abweichen. Welchen Standpunkt man in der Beurtheilung solcher Werke einnahm, lehrte am besten die Sage: Adam Kraft, der Verfertiger des allbekannten Sacramentshäuschens in der Nürnberber Lorenzkirche, habe die Kunst verstanden, den Stein zu erweichen und in beliebiger Weise zu kneten, oder die Verse, in welchen Wolfgang Schmelzl die Kanzel im Wiener Stephansdome besang:

> Den Predigstul ich schawet an,
> Gedacht, wo lebt ein Mensch der kann
> Von steinwerg so subtil Ding machen?

Die Gewalt, welche dem Wesen der Architektur angethan wurde, erschien der größten Bewunderung würdig und fesselte am meisten die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen. Vervollständigt wird die Einsicht in den Kunstgeist des späten Mittelalters durch die Untersuchung der zahl-

losen Altarschreine, welche jenem Zeitalter den Ursprung verdanken. Die Berechtigung, malerischen und plastischen Schmuck unmittelbar zu verbinden, den Schnitzwerken des Mittelschreines Flügelgemälde anzufügen, einmal zugegeben, kann man gegen die Färbung plastischer Figuren nichts Erhebliches einwenden, mag auch das moderne Gefühl, vielleicht zu einseitig, gegen die Mischung im Wesen entgegengesetzter Kunstzweige sich sträuben. Der mit erneuerter Kraft wieder vortretende didaktische Zweck bei der Aufstellung künstlerischer Gebilde, die Liebe für den Erzählungston auch bei malerischen Werken, erklären das allgemeine Überschreiten der plastischen Regel. Figurenreihen werden über und hintereinander gestellt, mehrere Scenen unmittelbar vereinigt; die Illusion des malerischen Styles, der Perspective u. s. w. ist zwar nicht durchgeführt, aber der plastische Styl bei der Bildung der Einzelgestalten, wie bei der Anordnung der Gruppen vollkommen beseitigt. Den reinen Eindruck tief gedachter und mit den Zügen reicher und vollendeter Schönheit ausgestatteter Werke dürfen wir von den Altarschreinen nicht erwarten. So wenig als die Zierarchitektur jener Tage den höchsten Kunstanforderungen entspricht, lassen sich die von Mitgliedern der Schreinerzunft gefertigten Arbeiten mit classischen Denkmälern älterer oder jüngerer Perioden vergleichen. Aber wie fleißig und sorgsam ist die Ausführung, wie reich der Goldschmuck an den Gewändern, wie anspruchlos deutlich die Schilderung, und harmlos ausgedehnt die Composition, wie kräftig, allerdings auch scharf und eckig, die Formen, wie energisch, bis zum Übertriebenen, der Ausdruck.

Welchen Kreisen entstammen diese Werke, für welche sind sie zum Genusse bestimmt?

Von den beiden Ländern dießseits der Alpen, welch die Kunst des Mittelalters leiten, tritt Frankreich in Folge innerer Kriege seit dem XIV. Jahrhundert in den Hintergrund. Die erste Kunde, die wir von einer regeren Kunstthätigkeit in Deutschland erhalten, zeigt uns zwar die Freigebigkeit und die Glanzliebe eines Hofes als den Mittelpunkt desselben und auch Fremde als Theilnehmer. Die P r a g e r Schule, auf der Burg Karlstein und in Prag wirkend, durch Dietrich, Nikolaus Wurmser, den Italiener Thomas von Mutina vertreten, verdankt wesentlich der Municicenz Kaiser Carl IV. ihre Blüthe und hängt nur lose mit der schon früh und kräftig betriebenen heimischen Miniaturmalerei zusammen. Aber unerwähnt darf es nicht bleiben, daß derselbe Kaiser den Prager Malern, und zwar im Vereine mit den Glasern, Schildermachern und Goldschlägern, Zunftrechte verlieh. Wo wir sonst auf ein kräftigeres Kunstleben stoßen, überall entkeimt es dem Schooße freier Städte und

nimmt die zünftige Form an. Da erblicken wir die zu großer politischer Geltung sich erhebenden schwäbischen Städte: Augsburg, dessen Holzschnitzer, ehe Georg Syrlins, des Ulmer Meisters, Werke alles Andere in Vergessenheit brachten, vielleicht das Beste in dieser Gattung leisteten, dann Ulm, seit 1345 rasch aufblühend, auf die Verschönerung der Stadt nicht minder bedacht, als auf die Erhöhung ihrer Wehrkraft, auch Nördlingen und Eßlingen, dessen Denkmäler in derselben Zeit emporgerichtet wurden, in welcher das Gemeinwesen den kräftigsten Aufschwung nahm. In Franken fesselt uns Nürnberg, weniger politisch rührig als die freien schwäbischen Städte, den Geschlechtern gehorsam, aber durch Betriebsamkeit bemüht, den Wohlstand und Glanz der Stadt zu heben. Der Name des Bildners Sebald Schonhover (XIV. Jahrh.) hebt sich von dem dunkeln Hintergrunde der Kunstgilden ab; der schöne Brunnen am Markte, die Brautthüre an der Sebalduskirche, die nach den Stiftern benannten Altäre in den verschiedenen Kirchen, durch das Streben nach Anmuth und Weichheit ausgezeichnet, geben ein reiches Zeugniß von der Kunstthätigkeit des Zeitalters. Auch in Westphalen wächst im XIV. und XV. Jahrhunderte das Bürgerthum zu trotziger Kraft und stolzer Selbstschätzung heran. Sie gibt sich nicht blos in dem Kampfe gegen den Kölner Erzbischof und die Hussiten kund, sondern auch in einer erhöhten Bauthätigkeit, und begründet hier die Lust zu kühnen künstlerischen Wagnissen (Wiesenkirche in Soest). Nächst Schwaben erfreut sich Pommern in dem späteren Mittelalter der größten Städteblüthe, naturgemäß hat auch das regsame Kunstleben hier Raum gewonnen, namentlich die Holzschnitzerei eine bewunderungswürdige Vollendung erreicht. Köln, wohin wir uns schließlich wenden, kann zwar nicht mehr auf die nationale Größe Anspruch machen, welche ihm am Beginne des XIII. Jahrh. zukommt, strahlt aber noch immer in reichem Glanze, dessen Wiederschein in dem Wohlstande und der Rührigkeit der Bewohner der Schildergasse, dieser alten Malerstraße, bemerkt wird. Die altkölnische Malerschule, seit der Mitte des XIV. Jahrhundertes zu erhöhtem Ruhme gelangt, ist zwar an beglaubigten Namen arm — der einzige Meister Wilhelm von Herle, um das Jahr 1380 thätig, tritt deutlicher hervor — doch an Werken reich genug, um nicht nur das Verdienst des weiten Ruhmes zu begreifen, sondern auch ihren eigenthümlichen Charakter zu erkennen. Dieser ist, wie bei der gleichzeitigen Nürnberger Schule, noch auf das Ideale gerichtet, breite ausführliche Schilderungen herrschen nicht vor, Madonnenbilder bilden den wichtigsten Gegenstand der Darstellung. Das Augenmerk des Meisters, unter dessen Nachfolgern der Schöpfer der Madonna mit dem Veilchen im Kölnischen Priesterseminär nament-

lich erwähnt werden muß, ist keineswegs auf eine scharfe Zeichnung hingelenkt, auch die hellrosige Carnation ist einförmig, die Verhältnisse erscheinen in das Lange und Schmächtige (besonders bei den Händen) gezogen, aber in den zarten rundlichen Köpfen, in den weichen Formen, in der geschwungenen Haltung spricht sich eine Anmuth und ein reiner Schönheitssinn aus, welcher trotz aller Unvollkommenheiten in der Ausführung auf jeden Beschauer einen unwiderstehlichen Reiz übt, und das plötzliche Abbrechen dieser Richtung auf das tiefste bedauern läßt. Die seit dem XV. Jahrhundert bemerkte Abkehr vom Idealismus wurde aber nicht zufällig hervorgerufen, sondern durch den nothwendigen Gang der Verhältnisse begründet. Die städtisch-bürgerliche Bildung taugte nicht zum Träger des Idealismus. Wir kennen das Schicksal der deutschen Poesie, seitdem ihre Pflege in bürgerliche Kreise überging, die Verwandlung der epischen Dichtung in den Prosaroman, des Minnegesanges in den Meistergesang, die Betonung didaktischer Zwecke, das Aufkommen des Volksliedes und Schwankes.

In Verbindung mit diesen Vorgängen steht die eifrig betriebene Abfassung allgemeiner Chroniken. Ohne das Eindringen einzelner naiver und volksmäßiger Züge in die Poesie zu läugnen, bleibt doch der vorwiegende Charakter des Nüchternen, die Richtung auf das Naheliegende und Greifbare, die Abwehr hochfliegender Gedanken unzweifelhaft. Es ziemt nicht dem auf Erwerb und Arbeit gelenkten Sinne des Bürgers in das Weite zu schweifen, und in unnahbaren Idealen sich zu ergehen in engen Grenzen und Schranken bewegen sich seine Anschauungen, eine natürliche Vorliebe fesselt ihn an seine Umgebung, für deren Formen er das größte, ja beinahe das einzige Verständniß besitzt. Er hat sich in die Wirklichkeit freudig eingelebt, in dieser eine feste Stellung gewonnen; seine politische Zähigkeit geht mit dem Verlangen, auch in Phantasiegebilden seine Umgebung geschildert und verherrlicht zu schauen, Hand in Hand. So wird der Realismus in der Kunst heimisch. Wo jedoch das Städteleben ausschließlich die künstlerische Bildung begründet, alle Wurzeln, die nicht im Boden der engsten Heimat ruhen, beseitigt werden, die Sinne nur von den gleichförmigen, immerhin kargen Anschauungen des städtischen Verkehres Anregung erhalten, da wird der Realismus bald in das Harte, Eckige, Unschöne ausarten und statt die Wirklichkeit zu verklären, Zerrbilder aus dem alltäglichen Leben aufnehmen. Vor allem in der Malerei kann die reale Richtung ohne reiche und weite Anschauungen des Künstlers zu keiner vollendeten Geltung gelangen, die Lebenswahrheit der Auffassung mit der Schönheit nur vermält werden, wenn dem Künstler der ausgedehnteste Überblick der mannig-

fachen Formen und Zustände des Lebens gestattet ist. Der Mangel daran erklärt den Rückgang der deutschen Kunst am Schlusse des Mittelalters. Eingeschlossen in die engen Städte, den beschränkten Interessen der Stadtherren dienstbar, von keiner nationalen Bewegung getragen, von keinem Fürsten über den kleinlichen Kreis des bürgerlichen alltäglichen Verkehres gehoben, konnten die altdeutschen Künstler auch bei trefflichen Anlagen keinen glänzenden formenreichen Realismus durchführen, und mußten ihr vielversprechendes Streben plötzlich abbrechen. Die Verkümmerung deutscher Kunst datirt nicht erst von dem religiösen Zwiespalte des XVI. Jahrhundertes, die trostlosen Zustände des XV. Jahrhundertes bereits haben dieselbe verschuldet.

Betrachten wir das Gegenbild die flandrischen Städte. Sie haben vor den deutschen Binnenstädten die natürlichen Vortheile voraus, welche die Lage am Meere, der Welthandel für die Bildung der Anschauungen gewährt. Ihre Macht, ihr Reichthum, ihre industrielle Rührigkeit sind allbekannt, ebenso wie die furchtbaren Kämpfe, welche im XIV. Jahrhunderte alle Leidenschaften in Bewegung setzen und die nachhaltige, eisenfeste Kraft, die im Bürgerthume liegt, offenbarten; aber nicht unerwähnt darf es bleiben, daß diese Kämpfe die Städte mit den mächtigsten Fürsten der Erde in Berührung brachten, Beziehungen mit Frankreich, England, Burgund herbeiführten, und dem Weltgetümmel überhaupt nicht so fern standen, wie die Fehden deutscher Städte. Der Aufschwung flandrischer Kunst fällt jedoch mit der höchsten Blüthe des städtischen Regimentes und des Kleinbürgerthumes nicht unmittelbar zusammen. Die Thaten der Artevelde lebten bereits nur im schimmernden Dunkel der Erinnerung, über den Verfall der bürgerlichen Freiheit wird Klage geführt. Das höfische Element mischt sich bunt mit dem städtischen Wesen. Belgien wird erst unter der Herrschaft der feinsinnigen burgundischen Fürsten, welche schon in Dijon mit Hilfe der Bildner: Claux Sluter, Claux de Vousonne, Jacques de Baerze, des Aragonesen Jehan de la Verta, Jean de Drogués und Ant. le Mouturier, sowie des Malers Melchior Broederlam ein reiches Kunstleben hervorriefen, der Hauptsitz nordischer Kunstthätigkeit, und verdankt theilweise diesem Zusammenwirken mannigfacher Culturbedingungen, daß es sich von einseitiger Nüchternheit und kleinlichem Wesen frei erhielt. Wir sehen neben den Nachklängen städtischer Macht und bürgerlicher Kraft auch fürstlichen Glanz auf den Sinn und die Phantasie einwirken, den Realismus der Auffassung durch weite und reiche Anschauungen gehoben. Daß Jan van Eyck in fürstlichen Diensten stand, und sein Auge auch an südlichen Formen geübt, Roger van der Weyden Italien besucht hatte, daß Hanns

Hemling nach der Sage die Schlacht bei Nancy mitgekämpft, diese Züge sind keineswegs gleichgiltiger Natur, wenn es auch irrig wäre, auf die Erweiterung des künstlerischen Anschauungskreises allein die eigenthümliche Kunstblüthe Flanderns im XV. Jahrh. zu gründen.

Die Thatsache, daß Flandern und die benachbarten Landschaften die wahre Heimat der realistischen Kunstweise bilden und in weiten Kreisen maßgebend auftreten, steht fest, auch wenn wir über die Schicksale, welche die flandrische Kunst erfuhr, ehe sie ihre Eigenthümlichkeit klar und fest ausbildete, und über ihren ältesten Entwicklungsgang keine zuverlässige Kunde besitzen. Scheinbar plötzlich und unvermittelt treten uns die Brüder Hubert († 1426) und Jan († ung. 1445) van Eyck als die Schöpfer einer neuen Kunstweise entgegen, weder ihre Vorgänger noch ihre selbständigen Zeitgenossen lernen wir kennen. Gab es deren keine, haben wir hier ein Wunder zu schauen? Realistische Bestrebungen offenbaren bereits die belgischen Sculpturen (Tournay) des XIV. Jahrh., einzelne Naturstudien bemerkt man auch in den Werken der Schule von Dijon, eine reiche Kunstübung, ein feines Gefühl für Individualisirung beweisen ferner die niederländischen und nordfranzösischen Miniaturen, die Werke des Hofmalers Königs Carl V. Johann v. Brügge, des Andreas Beauneveu, Jaquevrart, Hodin, Paul v. Limburg u. s. Brüder u. A. Die Brüder Eyck fanden demnach den Boden vorbereitet und waren keineswegs ohne Vorgänger, sie vollführten nur, wozu der Zeitgeist allseitig drängte und was in der Absicht aller gleichzeitigen Kunstschulen lag. Daß ihnen gelang, wozu die Kräfte anderwärts nicht ausreichten, muß vorzugsweise der neuen in das Leben geweckten Technik als Verdienst zugeschrieben werden. Bekanntlich kann von einer eigentlichen Erfindung der Ölmalerei durch Hubert van Eyck nicht die Rede sein, nachdem der Gebrauch des Öles als Farbenbindemittels in viel älteren Zeiten bewiesen ist. Wohl aber hat erst die flandrische Schule die weittragenden Folgen dieses Verfahrens erkannt und der alten Erfindung neue, künstlerisch bedeutsame Seiten abgewonnen. Naß in Naß zu malen, die Farbentöne auf dem Bilde selbst zu mischen und zu verschmelzen, erscheint für den ersten Anblick nur vom technischen Standpunkte bemerkenswerth, dennoch war es erst mit Hilfe dieses Vorganges möglich, dem äußeren Leben auch seine feinsten Einzelheiten abzulauschen und die Welt der Erscheinungen mit voller, blendender Wahrheit wiederzugeben. Die Ölmalerei ist ihrem ganzen Wesen nach realistisch gesinnt und mußte daher, von den flandrischen Meistern in ihren Wirkungen erkannt, der realistischen Richtung mächtigen Vorschub leisten. Indem man das realistische Princip in der altflandrischen Kunstweise hervorhebt, wird aber die histo-

rische Bedeutung und der ästhetische Gehalt der Eyckschen Werke lange nicht vollständig erklärt. Welcher Ideenkreis wird in den wichtigsten derselben versinnlicht? Wir stellen das Hauptwerk der Brüder Eyck, das Genter Altarbild, dessen Flügel bekanntlich nach Berlin gewandert sind, an die Spitze. Zum Brunnen des lebendigen Wassers, als dessen Quelle das Lamm Gottes, von Engeln verehrt, im Mittelgrunde erscheint, kommen die Märtyrer und die heil. Jungfrauen, die Apostel und die Kirchenväter, die Einsiedler, die gerechten Richter, die Streiter Christi, die ganze christliche Gemeinde gepilgert. Im Angesichte des thronenden Gottes, an dessen Seite die Madonna und der Täufer sitzen, feiern die Frommen der Erde die vollzogene Erlösung. Ihre unmittelbare Verkündigung und mittelbare Weissagung durch die Propheten und Sibyllen weisen die äußeren Tafeln auf, die Voraussetzung der Erlösung, der Sündenfall wird durch die Gestalten des ersten Elternpaares und die Schilderung des Brudermordes angedeutet. Einen verwandten Gegenstand behandelt ein dem Hubert van Eyck zugeschriebenes Bild im Museum S. Trinidad zu Madrid. Auch hier entströmt einem gothischen Tabernakel, in dessen Innerem Christus thront, ein Born des lebendigen Wassers, er windet sich durch einen Wiesengrund und fließt schließlich in ein Brunnenbecken, vor welchem die gläubige Gemeinde kniet. Nur kommt hier auch der Gegensatz des frommen Sinnes zum blinden und die Erlösung verläugnenden Judenthume zur Darstellung. Ein anderes Werk der Schule (in Brügge) ergeht sich in der symbolischen Schilderung der unbefleckten Empfängniß und reiht dem Hauptbilde der Himmelskönigin dern brennenden Dornbusch, Gideon, die verschlossene Thüre Ezechiels und Aaron mit der blühenden Ruthe als Flügelbilder an. Das Abendmal und seine symbolischen Vorbilder: Melchisedech, Elias, das Mannasammeln und das Passahfest (in Berlin und München), die in Handlung gesetzten sieben Sacramente (in Antwerpen) sind andere Beispiele des herrschenden Ideenkreises. Wir gewahren in diesen Bildern die traditionelle Symbolik des Mittelalters festgehalten, die Phantasie von der innigsten religiösen Begeisterung durchströmt; eben so kräftig tritt aber auch die Lebensfreude, der heiter vergnügte, in der wirklichen Welt heimische und zufriedene Sinn hervor. Nicht die idealen Gegenstände des Glaubens so sehr, als die von der Gemeinde Gottes vollführte Handlung der Verehrung und Anbetung werden durch die Kunst verherrlicht, das Leben im Wiederscheine des Glaubens, von religiösen Ideen erfüllt, wird geschildert. Man würde gewaltig irren, wollte man in den bürgerlichen Gestalten, in den beinahe porträtartig ausgeführten Köpfen, in der überaus fleißigen Behandlung aller Einzelnheiten, selbst im landschaftlichen Vordergrunde eine

Verweltlichung der Kunst erblicken, es ist vielmehr der ernste, heilige Charakter des dargestellten Gegenstandes strenge eingehalten, die religiöse Natur der Motive nirgends verletzt, selbst die Landschaft, jede einzelne Blume, jeder Grashalm werden gleichsam in ein Sonntagsgewand gekleidet, und scheinen an dem allgemeinen Gottesdienste theilzunehmen, so glitzernd farbenreich und geputzt ist die Malerei derselben. Allerdings offenbart sich aber in den erwähnten Gebilden der realistische Kunsttrieb, welcher bald darauf zur ausschließlichen Herrschaft gelangt, hier jedoch vorläufig mit religiöser Innigkeit gepaart ist und in naiven Schilderungen der kirchlichen Ideen sich ergeht. Auf gleiche Weise müssen wir uns die chronikenartige Composition, den breiten Erzählungston in Hemling's sieben Freuden und Leiden der Maria (München und Turin), in den Passionsbildern erklären, wo auf Kosten der Einheit und des streng malerischen Styles durch Raum und Zeit weit getrennte Scenen zusammengedrängt werden, um den symbolischen Gedankengehalt an den Tag zu fördern, und eine äußere sinnenfällige Deutlichkeit zu erzielen. Der erstere tritt im Laufe der Schulentwicklung immer mehr in den Hintergrund, die Nüchternheit der Auffassung, durch den mangelnden Sinn für große und mächtige Formen hervorgerufen, wird immer herrschender. Naturstudien werden schon frühzeitig geübt, Spiegelungen und perspectivische Versuche hat Jan van Eyck in seinem bekannten Bilde eines Brautpaares (London) mit sichtlicher Vorliebe angebracht, Roger in der Bathseba (Suttgart) einen beinahe überfeinen Natursinn zur Schau getragen. Porträtdarstellungen nehmen, so lange die Schule währt, einen weiten Raum unter den künstlerischen Aufgaben ein, weltlich geschichtliche Motive gelangen hier frühzeitiger und zahlreicher als in Italien zur Verkörperung. Wir führen als Beispiele an: die Einweihung des Bischofes Thomas Becket von Jan van Eyck (1421), das Begräbniß des Bischofes Hubertus zu Lüttich, von einem nahen Schüler der Eycks, ein verlorenes Werk Rogers, das „auf die Gerechtigkeit Bezug hat" und den Brüsseler Brutus: Herkenbald verherrlicht, das Urtheil des Cambyses von A. Claessens (1498), eine Sage aus der Löwener Gulde Legende (Mariens von Aragonien Bestrafung durch ihren Gatten K. Otto III.) von Dirck van Harlem u. A. Auch der Lieblingsgegenstand der altflandrischen Schilderung, die heil. drei Könige vor dem Christuskinde, findet in der Freude an der Anschauung reicher Volksscenen, in dem realistischen Triebe seine Erklärung.

Als Grundcharakter der altflandrischen und der ihr benachbarten brabantischen Schule läßt sich demnach Folgendes festhalten. In der künstlerischen Anschauung ist noch kein scharfer Gegensatz gegen die hergebrachte Tradition eingetreten, religiöse Keuschheit durchzieht alle Dar-

stellungen, das kirchliche Leben bildet noch immer den Mitelpunkt der Phantasiethätigkeit, wohl aber werden aus dem überlieferten Ideenkreise solche Motive mit sichtlicher Vorliebe hervorgesucht, welche auch den Ausdruck der realistischen Neigungen, der Weltfreude, der vergnügten Eingewöhnung in die Wirklichkeit gestatten. In der Schilderung des lebendigen Actes der Verehrung und Anbetung, in der Ausmalung der frommen Begeisterung, welche die gläubige Gemeinde im Angesichte der göttlichen Gnadenzeichen ergriff, fand man eine reiche Gelegenheit, beide Richtungen des Geistes zu vermitteln. Der Realismus hat noch nicht so vollkommen gesiegt, um den idealen Charakter der heiligen Gestalten durch pathetische Leidenschaft zu ersetzen und über der dramatischen Lebendigkeit die ursprüngliche symbolische Bedeutung vergessen zu machen. Daher macht sich die Naturwahrheit zwar in der Darstellung aller Einzelnheiten geltend. Man kann sich eine liebevollere Sorgfalt in dem treuen Wiedergeben des äußeren Scheines bei Pflanzen, Baulichkeiten, Kleiderstoffen, Schmucksachen, Geräthen kaum denken. Aber noch fehlt ein weiter Schritt, ehe allen Bedingungen der Naturerscheinungen in den Gemälden entsprochen wird, ehe in der Gesammtanlage, Perspective, Bewegung und Haltung die Naturgesetze folgerichtig durchgeführt sind, ein noch weiterer, ehe die selbständige Poesie und Erhabenheit der natürlichen Formen zur Anerkennung gelangen. Nicht selten muß man Angesichts altflandrischer Bilder eingestehen, daß trotz der im Einzelnen sorgsam durchgeführten Naturwahrheit die Natürlichkeit in der Grundlage mangelt.

Aus dem allgemeinen Charakter der flandrischen Schule läßt sich auf den inneren Entwicklungsgang und ihr endliches Schicksal leicht der richtige Schluß ziehen. Es mußte der Widerstreit der Anschauungen und des Formensinnes allmälig an den Tag treten und die naive Einheit in der Auffassung und Schilderung sprengen. Desto mißlicher steht es mit der Kenntniß ihrer äußeren Geschichte aus. Die Schuld daran darf man nicht auf die Zerstörungswuth der Bilderstürmer allein werfen, durch welche uns so viele Werke verloren gingen, und z. B. Antwerpens älteste Kunstdenkmale bis auf geringe Reste vernichtet wurden. Man darf nicht vergessen, daß auch in den Niederlanden die Bildnerei und Malerei auf einem zünftigen Gerüste sich erhob, daß z. B. die Antwerpner Lukasgilde im J. 1442 neben den Malern, Glasern, Illuminirern zahlreiche andere Handwerker: Buchbinder, Schriftgießer, Spielkartenverfertiger, Töpfer — im Ganzen 24 — in sich schloß, daß wir auf den Namen des Hugo van der Goes mitten unter Schreinern, Zimmerleuten und zahlreichen Handwerksmalern stoßen, die sämmtlich zur Verherrlichung der Hochzeit Carl des Kühnen in Brügge 1468 aus Tournay, Brüssel, Antwerpen,

Cambrai, Arras, Valenciennes, Douay, Löwen, Ypern herbeigerufen wurden, daß Roger van der Weyden als städtischer Maler auch in Tuch gleich den Steinmetzen abgelohnt wurde. Bei einer solchen Verfassung tritt das Individuum gegen den Glanz und Ruhm der Gilde stets zurück, und bleibt die Künstlergeschichte nahezu ein leeres Blatt, so daß man eigentlich noch über die Zahl erhaltener Künstlernamen und beglaubigter Werke staunen muß.

Wenn wir von den technischen Unterschieden in den einzelnen Theilen des Genter Altarbildes ausgehen, und an den bräunlichen Schatten und weißen Lichtern in der Carnation, einem tiefen Farbeton überhaupt, an der geringeren Schärfe der Formen, einer breiteren, freieren Zeichnung als Huberts Eigenthümlichkeiten festhalten, so kann man ohne besondere Schwierigkeiten unter den weitzerstreuten, oft namenlosen flandrischen Bildern jene scheiden, welche Hubert und seiner Schule den Ursprung verdanken. Zu Huberts Schülern rechnet man den farbenkräftigen, mangelhaft zeichnenden, später trockenen Peter Christophsen*), von dessen Hand sich ein bereits im J. 1417 gemaltes Bild erhalten hat, das demnach an Alter alle beglaubigten Werke der Eycks überragt, als das älteste bekannte Ölbild verehrt wird, Geerard van der Meire**), von seinem Meister durch helleres Colorit und gestreckte Formen abweichend, und einen von den nächsten Geschlechtern hochgeschätzten, aber sonst völlig unbekannten Jodocus von Gent. Demselben das bekannte Abendmal in Urbino v. J. 1474 zuzuschreiben, hat große Bedenken, da es ihn fünfzig Jahre von seinem angeblichen Meister trennt. An Jan van Eyck***)

*) Beglaubigte Werke: Madonna mit zwei Heiligen (1417) im Frankfurter Museum, der heil. Eligius (1449) bei Oppenheim in Köln, Mädchenbildniß und Flügelaltäre mit Verkündigung, Geburt und jüngstem Gerichte (1452) im Berliner Museum.

**) Beglaubigte Werke: Der Flügelaltar mit der Kreuzigung in S. Bavo zu Gent.

***) Beglaubigte Werke: Das von ihm vollendete Genter Altarbild (1432), die Weihung des Th. Becket in Chatsworth (1421), Madonna bei Hrn. Blundell Weld in Ince Hall (1432), männliches Porträt in der Londoner Gallerie (1433), Doppelporträt ebendort (1434), Madonna mit hh. Georg und Donat in der Brügger Akademie (1436), Porträt im Wiener Belvedere (1436), Christuskopf im Berliner Museum (1438), Madonna im Antwerpner Museum (1439), weibliches Porträt in der Akademie zu Brügge (1439), Maria mit dem Kinde und der h. Katharina im Privatbesitz zu Antwerpen, das Brevier des Herzogs von Bedford in der Pariser k. Bibliothek mit Miniaturen des Hubert, Jan und Margaretha van Eyck. Nicht durch die Inschrift, nur durch den Styl beglaubigte Werke sind in den europäischen Galerien nicht selten und dürften sich auf 25 belaufen.

reiht sich eine ausgedehnte Schule. Wir können dieselbe freilich häufiger an Werken als an Künstlernamen nachweisen, aber auch bei dieser mangelhaften Kunde bleibt die weitverbreitete Herrschaft der Eyck'schen Richtung in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. unzweifelhaft. Wir bemerken an Jan van Eycks Werken eine größere Entschlossenheit, sich in die neue Bahn des Realismus zu werfen, der Sinn für strenge Symmetrie weicht der Freude an der Schilderung bunter Mannigfaltigkeit, der Ausdruck ist individueller, die Formen schärfer, in den knittrigen Farbenbrüchen sogar allzuscharf, auch die Technik, namentlich der Glanz und die Stimmung der Farben erscheint tiefer durchzogen vom realistischen Princip und vollkommen geeignet für die liebevolle, bestimmte und bis in das Feinste eingehende Wiedergabe der einzelnen Dinge, welche Jan's Phantasie auszeichnet. Von Jan van Eycks berühmtestem Schüler Roger van der Weyden besitzen wir leider überaus unsichere Nachrichten und kein vollkommen beglaubigtes Werk. Seine Wirksamkeit wurde und wird noch häufig mit jener eines jüngeren, 1529 verstorbenen gleichnamigen Künstlers (von diesem stammen die Kreuzabnahme in Berlin und die Kreuzigung in Frankfurt) verwechselt, als Geburtsort Brügge angegeben, obgleich wahrscheinlicher Brüssel diesen Ruhm besitzt, wo er eine vieljährige Thätigkeit als „Gemeindemaler" entwickelte (aber auch das wichtigste Denkmal derselben, die von Dürer, Zampsonius hoch gerühmten, längst zerstörten Rathhausbilder, werden von Passavant dem jüngern Roger zugesprochen) und 1464 starb. Auf seinen Namen werden zahlreiche Werke geschrieben, von welchen sich mit Sicherheit nur ihr Ursprung in der freier entwickelten Schule Jan van Eycks behaupten läßt. Selbst der aus Miraflores stammende Reisealtar K. Juans II. in Berlin, welcher noch die größte Authenticität in Anspruch nehmen dürfte, gilt vielfach nur als eine Copie aus dem XVI. Jahrhunderte. Rogers Aufenthalt in Italien im J. 1450 ist urkundlich festgestellt, auch von Werken, die er daselbst fertigte, haben sich Spuren erhalten. Von einer für die Mediceer zu Florenz vor dem J. 1463 gemalten Madonna mit Heiligen, welche E. Förster nach Deutschland brachte und das Städelsche Institut in Frankfurt erwarb, wird gewöhnlich der Ausgangspunkt genommen, wenn es gilt, Rogers Bilder aus der großen Zahl der unbekannten altflandrischen Werke nach dem Stylgefühle zu bestimmen. Als solche gelten der Johannesaltar in Berlin, das größere Triptychon mit der Anbetung der Könige in München, der h. Lukas als Maler ebendort und das jüngste Gericht in Beaune. Von Jan van Eyck unterscheidet sich Roger vorzugsweise durch eine kühlere Färbung. Die innere Weiterbildung der realistischen Richtung erfolgte nicht durch ihn oder den Kreis der ihm am

meisten verwandten Künstler, sondern durch einen Mann, der nebst vielen andern (Johann von Flandern, Dierk Steuerbout aus Harlem (?), M. Schön, Herlen) als Schüler Rogers genannt wird, durch Hanns Hemling*) oder Memling, vielleicht deutschen Ursprunges, jedenfalls seit den siebziger Jahren des XV. Jahrh. thätig und zu Brügge wohnhaft. Sieht man auf die Färbung oder Zeichnung, so ist Hemlings Fortschritt über alle seine Vorgänger unbestritten. Zur tiefen Kraft des Colorites gesellt sich eine reichere Vermitlung der einzelnen Töne, ein feinerer Sinn für Farbenharmonie, die Zeichnung hat sich vom Scharfen und Eckigen nicht frei gemacht, aber entbehrt nicht der Richtigkeit, zeigt ein klares Verständniß der Bewegungen und Formen. Die Treue und Genauigkeit der Naturauffassung hat beinahe ihre äußerste Grenze erreicht, sorgfältige Naturstudien unterstützen die künstlerische Darstellung, und gestatten Hemling den Schein der Wirklichkeit vollendet wiederzugeben. Er kennt die Formen des Nackten, versteht den Ausdruck der mannigfachsten Affecte, und strebt auch den Reiz der Anmuth in einzelnen Gestalten festzuhalten. Dieß gelingt ihm auch besser, als der Versuch erhabener Charakterschilderung. Hemlings Christusgestalten sind schwache Leistungen, weder durch die Tiefe des Ausdruckes fesselnd, noch durch typische Würde anziehend, auch der Niedergang zur Hölle auf dem Danziger Bilde läßt keine nachhaltig ergreifende Empfindung zurück. So feinsinnig vertheilt und räumlich gut berechnet die einzelnen Scenen auf dem Bilde der Sieben Freuden sein mögen, eine einheitliche Wirkung erwecken sie nicht, wie auch auf dem Danziger Bilde Christus in der Glorie und der in strahlendem Goldglanze dargestellte Erzengel den rechten Zusammenklang mit den übrigen Gestalten vermissen lassen. Für Hemlings Richtung ist es in hohem Grade bezeichnend, daß kein Werk einen reineren Eindruck

---

*) Beglaubigte Werke: Im Hospital S Johannes zu Brügge: Johannesaltar mit der Vermälung der h. Katharina (1479, mit der Unterschrift des Meisters), Triptychon mit den heil. drei Königen (1479, mit der Unterschrift des Meisters), Reliquienkasten der heil. Ursula, Kreuzabnahme (1480), Madonna und Porträt des Martin von Nieuenhoven (1487). In der Akademie zu Brügge: Flügelaltar mit der Taufe Christi, Christophorus (1484). Im Antwerpner Museum: Madonna mit Senatoren (1490). Im Dome zu Lübeck: Flügelaltar mit der Passion (1491). In der Münchner Pinakothek: die 7 Freuden der Madonna (Gegenbild in Turin). Im Frankfurter Museum: Männliches Porträt. Auch die Geschichte des h. Bertin (Haag) und das berühmte Danziger Weltgericht, vor 1473 gemalt, werden Hemling beigelegt. Von seiner Thätigkeit als Miniaturmaler zeugen das Brevier des Cardinals Grimani in der Bibliothek von S. Marco in Venedig und das Gebetbuch Philipp des Guten in der Haager Bibliothek.

gewährt und die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten des Meisters in vollendeterer Weise wiedergibt, als die winzigen, miniaturartig ausgeführten Figürchen des Ursulakastens. Kein fremder Zug stört den ruhig anmuthigen Fluß der Schilderung, die Zierlichkeit der Kopfbildungen, die Feinheit und Frische der Färbung paßt auf das vortrefflichste zu dem kleinen Raume, der fromme Hauch, der die Composition durchzieht und auch die bösen Leidenschaften der Heiden dämpft, entspricht unübertrefflich dem legendarischen Charakter des Motives. Die alte typische Erhabenheit, die strenge Symmetrie wird hier nicht vermißt, die Steigerung der Naturwahrheit zum kräftigen Pathos, zu einer gewissen Großheit der Formen nicht gefordert. So meisterhaft aber auch Hemlings Leistungen uns entgegentreten, so tief und nachhaltig auch der Eindruck der einzelnen Werke sein mag; ein Fortschritt auf diesem Wege, ohne mit der Tradition zu brechen und die ganze Kunstrichtung zu verändern, war nicht möglich. Der immer stärker vordringende Realismus führte nicht allein eine neue Welt von Vorstellungen in die Kunst ein, und erzwang auch den weltlichen Kreisen, dem Alltagstreiben der Menschen eine künstlerische Geltung, er verrückte auch vollständig die Stellung des Künstlers Der Realist in der Malerei, welcher nicht so sehr durch schwungvolle Umrisse und plastische Zeichnung, als durch die individualisirende Färbung wirkt, erkennt den auf unreinen Formen und allen nicht unmittelbar schönen Gestalten lastenden Bann nicht an, auch verhältnißmäßig unschöne, vom Zufalle getrübte, durch ein besonderes Schicksal einseitig entwickelte Formen findet er brauchbar, ja sie ziehen ihn vorzugsweise an. Einzeln betrachtet, aus ihrer Umgebung herausgerissen sind sie der ästhetischen Empfindung gleichgiltig, oder wohl gar zuwider, aber sie lassen dennoch, im rechten Zusammenhange betrachtet, als der Ausdruck innerer Seelenstimmungen, pathetischer Affecte ein erhebendes Gefühl anklingen und erwecken das zustimmende ästhetische Urtheil. Dadurch wird aber der subjectiven Anschauung des Meisters der weiteste Spielraum eingeräumt, das dichterische Vermögen in demselben zur wesentlichsten Bedingung des Schaffens erhoben. Das Motiv ist todt und empfängt erst in der individuellen Phantasie des Künstlers Form und Leben, zunächst nur als der Erguß der persönlichen Künstleranschauung tritt das Bildwerk vor unser Auge, sein eigenstes Denken und Fühlen finden wir unmittelbar aus demselben heraus. Diese Herrschaft der subjectiven Künstlerphantasie muß von der schon früher giltigen freien Erfindung des Stoffes wohl unterschieden werden, sie wurden aus Gründen, welche der Culturgeschichte angehören, in dem eben von uns erörterten Zeitalter vorbereitet, aber nicht durchgeführt. Zwei Künstler müssen hervorgehoben werden, welche

energischer als alle anderen an dem erwähnten Umschwunge der Kunstverhältnisse sich betheiligten, ohne jedoch die in der Zeitbildung liegenden Schranken überspringen zu können. In dem Hauptwerke des Antwerpner Malers Quintin Messys (in Löwen [?] geboren und im Anfange des XVI. Jahrh. thätig), welches die Klage um den Leichnam Christi schildert, wird bereits der Ton der neueren Kunst angeschlagen, nach einem pathetischen Ausdrucke, nach einem tieferen Einklange zwischen den äußeren Bewegungen und dem inneren Affecte gesucht, die Composition dem dramatischen Charakter genähert. Der zweite Meister, Lucas von Leyden (1794 — 1533), ein Schüler des weniger bedeutenden, in der Zeichnung harten Cornelis Engelbrechtsen, offenbart nicht allein in seinem Leben den ungebundenen Sinn, die Genußfreude, welche die neuere Künstlergeschichte auszeichnet, sondern zeigt auch in seinen Werken, wie die Erfüllung vom religiösen Geiste nicht mehr unter den Bedingungen des künstlerischen Schaffens zählt — sein jüngstes Gericht in Leyden wird mit Recht einer Sammlung von Studien des Nackten verglichen — wie dagegen eine scharfe Beobachtungsgabe, eine nicht selten geistreiche Charakteristik vorherrscht und die Phantasie der Verherrlichung des unbefangenen weltlichen Lebens sich immer mehr zuneigt.

Vorläufig blieb jedoch diese Richtung ohne Nachfolger, und selbst als der Bruch mit der Eyckschen Weise vollkommen entschieden war, zeigte sich keine Lust, in Quintin Messys Fußtapfen zu treten, oder die sittenbildliche Auffassung des Lucas von Leyden weiter zu führen. Die Erörterung der weiteren Schicksale der Eyckschen Schule gehört aber in den nächsten Zeitraum, hier haben wir nur noch die Abzweigungen derselben und ihren Einfluß auf die Kunstthätigkeit selbst weitentfernter Landschaften darzustellen. Bei genauerer Einsicht in die Gildenbücher und Kirchenrechnungen und andere Documente zeigt es sich, daß beinahe jede bedeutendere Stadt eine rührige Localschule besaß, und dem Künstlerkreise, der sich in Brügge um die Brüder Eyck sammelte, zahlreiche Künstlergruppen anderer Städte zur Seite gestellt werden können. Wir haben die frühe Stiftung der Antwerpner Malergilde erwähnt und kennen aus dem Domarchive die Namen von 12 Malern, welche von 1433—1500 in der Kathedrale beschäftigt waren; neben Gent (Hugo van der Goes) erfreuten sich auch Mecheln, Brüssel (der jüngere Roger), Löwen, wo Dierck Steuerbont viele Schüler zurückließ und an dem Rathhausbaue sich eine leider wie die ganze niederländische Plastik dieses Zeitraumes wenig bekannte Bildnerschule (Otto van der Putte, Wilh. Ards, Josse Beyert, Wilh. Faes) entwickelte, einer regen Kunstthätigkeit; auf holländischem Boden gewahren wir in Harlem Alb. Ouwater, den oben

genannten Dierck und Gerhard oder Geertgen te Sant Jan thätig. Die Eyckſche Weiſe verpflanzte ſich auch nach Frankreich und wurde in Deutſchland fortgeſetzt. Dieſe weite Verbreitung, die wir vom Rheine bis nach Meißen verfolgen können, hätte ſchwerlich ſtattgefunden, wenn nicht die altniederländiſche Auffaſſungsweiſe der Zeitbildung vollkommen entſprochen, und einen vollendeten künſtleriſchen Ausdruck derſelben geboten hätte, ſo daß man von einem gleichen Streben ausgehend, überall nothwendig auf jene zurückkam.

Noch ehe die „niederländiſche Arbeit“ in Deutſchland gemein wurde, offenbaren ſich bei einem Nachfolger des Kölniſchen Meiſters Wilhelm bei dem Meiſter des Dombildes (Stephan Lothener?) Züge des vordringenden Realismus. Noch herrſcht zwar in der Compoſition und Gruppirung der herkömmliche kirchlich-feierliche Ton, namentlich in den Frauenköpfen erkennt man deutlich die ideale Formenbildung der altkölniſchen Schule, aber gleichzeitig iſt auch der Sinn für die körperlichen Bewegungen erwacht, die Liebe für Detailſchilderung geſtiegen. Damit im Zuſammenhange ſteht die Gediegenheit der Färbung, welche, obgleich mit den alten Malmitteln, in Tempera, durchgeführt, der flandriſchen Kraft und Tiefe wenig nachgibt. Wenn wir Meiſter Stephans Wirkſamkeit vom Anfange des Jahrhundertes der Mitte desſelben (ſeit 1425) näher rücken, wozu alle Gründe vorhanden ſind, und ſeinen Tod, die Identität mit Stephan Lothener zugegeben, in das Jahr 1452 ſetzen, ſo finden wir ſchon bei einem ſeiner nächſten Nachfolger den niederländiſchen Einfluß, die Einkehr in den Realismus unbedingt herrſchend. Die Kirche zu Linz am Rhein beſitzt ein im Jahre 1463 angefertigtes Altarwerk mit Scenen aus dem Leben Jeſu, welches im Weſentlichen mit der berühmten Lyversbergiſchen Paſſion (bei H. Baumeiſter in Köln) übereinſtimmt, im helleren Farbetone und einzelnen Äußerlichkeiten noch an die alte kölniſche Schule erinnert, aber in der ſchärferen Ausprägung der Charaktere, in der Zeichnung der Gewänder, in dem allgemeinen Schilderungstone die Eyckſche Schule verrathet. Der Mangel an harmoniſcher Durchführung, die geringe Kraft der Individualiſirung zeigt, daß viele Züge dieſes neuen Styles blos auf äußerer Überlieferung beruhen, und dient nur als neuer Beleg für den Abſtand, welcher ſtets zwiſchen einer urſprünglichen und abgeleiteten Richtung herrſchen muß. Weil die Sicherheit in der Charakterſchilderung fehlt, ſo ſuchte der Kölner Meiſter durch ſcharfe Betonung der Gegenſätze eine lebendige Wirkung zu erzielen, einförmig in ſolchen Typen, welche denſelben geiſtigen Grundzug in verſchiedenen Stufen abwandeln, weiß er die Guten und die Böſen, die Apoſtel und die Schergen u. ſ. w. deſto ſchroffer

auseinanderzuhalten. Seit der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. hat die hier angedeutete Kunstweise den vollkommenen Sieg in Köln, ja am Niederrheine überhaupt (der ältere Meister von Calcar) errungen. Neben dem Meister der Passion lassen sich noch zahlreiche, freilich namenlose Künstler aufweisen, welche in jeder wesentlichen Beziehung mit ihm übereinstimmen, als deren Vorbilder die ältere Schule der Eycks, etwa Roger von der Weyden gelten muß. Bekanntlich änderte sich nach einem Menschenalter die Richtung der Niederländer. Der Kölnische Künstlerkreis offenbart den Wiederschein auch dieser Wandlung und lehnt sich am Anfange des XVI. Jahrh. ebenso fest an die letzten Ausläufer der Eyckschen Schule an, als er früher die Weise der älteren Meister befolgt hatte. Die Beweise dafür liegen in den Werken des Meisters des ungläubigen Thomas (Köln) und des h. Bartholomäus (München) vor, sowie in jenen des Meisters vom Tode Mariä (München). Über die Farbentechnik beider Meister läßt sich nur Rühmliches berichten, weniger ausgebildet erscheint ihr Formensinn. Während der erstgenannte, früher mit Lucas von Leyden verwechselte Künstler häufig in eine gesuchte Zierlichkeit verfällt und durch eine übertriebene Beweglichkeit seinen Gestalten den Reiz ruhiger Empfindung raubt, hat sich der andere Meister, irrig unter dem Namen Schoreel angeführt, mit dem Naturalismus bereits vollständig abgefunden, und fesselt durch ein unbefangenes Herabziehen der Darstellung in die Gegenwart, durch eine sichere Schilderung innerer Stimmungen und Affecte, mag auch die ideale Wahrheit vermißt werden.

Einen ähnlichen Entwicklungsgang, nur zögernder und zaghafter schlägt die schon frühzeitig von Köln abhängige westphälische Malerei ein. Tief in das XIV. Jahrhundert zurück, also über die Zeit hinaus, in welche Meister Wilhelms Wirksamkeit verlegt wird, lassen sich die Einwirkungen der kölnischen Schule verfolgen, und bis in das XV. Jahrh. die stetigen Beziehungen zu der letzteren (Bilder in Kirchlinde, Soester Wiesenkirche, Bielefelder Martinskirche, Dortmunder Marienkirche u. a.) nachweisen. Waren es Kölner Maler, welche den bekannten localen Typus nach Westphalen verpflanzten, oder heimische Maler, die in Köln ihre Schule durchmachten? Für das Letztere spricht der Umstand, daß in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhundertes, wo die Kölner Meister sich rückhaltlos den niederländischen Einflüssen hingeben, die westphälische Schule ihre Selbständigkeit wahrt und an der idealen Auffassung festhält. Ohne eine kräftige heimische Kunstübung wäre eine solche Trennung von der älteren Meisterschule schwerlich erfolgt. In den weitzerstreuten Tafeln des Liesborner Altares vom Jahre 1465 offenbaren nur die Färbung und einzelne Gewandzierrathen die Kenntniß der Eyck-

schen Richtung, im Ausdruck und in der Formengebung erscheint der Idealismus noch glücklich bewahrt, ja veredelt. Vollständig ließ sich aber die Einkehr in den Realimus, die Annäherung an die Zustände der Gegenwart, die Vorliebe für die scharfe Zeichnung der Charaktergegensätze nicht beseitigen. Diese Züge, gemischt mit dem Westphalen eigenthümlichen idealen Schilderungstone, kommen schon auf Bildern aus dem Ende des XV. Jahrh. vor und lassen über das endliche Schicksal der westphälischen Malerei, in einer kleinlichen und nüchternen Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit zu verkümmern, nicht im Zweifel.

Nach Oberdeutschland verpflanzte der schon in seiner Zeit hochgerühmte Martin Schongauer, in Augsburg geboren und in Colmar thätig († 1499), zuverlässig ein Schüler des älteren Roger, den niederländischen Syl. Wir haben vorläufig nur seine Thätigkeit als Maler zu betrachten, die an sich schon nicht ausgedehnt war, und von welcher auf unsere Zeit vollends nur wenige Spuren gelangten. Die lebensgroße Madonna im Rosenhage und andere auf der Colmarer Bibliothek bewahrten Bilder (Isenheimer Altar) offenbaren einzelne Züge, welche den deutschen Schüler weit über seine flandrischen Vorbilder stellen. Die Formenbildung, der den Köpfen verliehene Ausdruck lassen das Streben nach Anmuth und milder Heiterkeit in kräftigster Weise durchblicken und die geringe Tiefe der Färbung, worin der Meister gegen seinen Lehrer zurücksteht, sowie die fast eckigen Faltenbrüche und zuweilen ängstlich richtige Zeichnung vergessen. Auch in Frankfurt a. M. fand am Schlusse des XV. Jahrh. die niederländische Malweise offenen Eingang. In welchen Beziehungen der hier um das Jahr 1470 blühende Maler Conrad Vyoll zu den erhaltenen Werken steht, läßt sich nicht ermitteln. Für Schwaben tritt der Nördlinger Stadtmaler Friedrich Herlen († 1491) in die Reihe der von der flandrischen Kunst begeisterten Meister, ohne jedoch zu einer erheblichen Bedeutung zu gelangen, oder das Unvermögen in der Formenbildung hinter einer reichen Phantasie zu bergen.

Neben diesen unmittelbar dem flandrischen Einflusse unterstehenden Künstlern treten uns auf oberdeutschem Boden mehrere Gruppen und einzelne Meister entgegen, welche zwar gleichfalls von den niederländischen Neuerungen sich berührt zeigen, jedoch in der Richtung ihrer Phantasie und ihrer äußeren Formengebung noch wesentliche Eigenthümlichkeiten offenbaren. Wir lernen außer einzelnen schwer unterzubringenden Namen wie C. Vos in Ulm drei Meister, durch Verwandtschaft mit einander verknüpft, kennen: Hanns Schühlein (Tiefenbronner Altar v. J. 1468), lebhaft aber ausdruckslos in der Auffassung, gegen

die deutsche Kunstsitte matt und schwer in der Färbung, dann Barthol. Zeitblom (seit 1463 thätig, noch 1517 am Leben), den hervorragendsten Künstler der Ulmer Schule, einseitig und einförmig in den Formen — fast überall begegnet man den angeschwellten Nasenwurzeln und an der Spitze herabgezogenen Nasen, vorspringenden Unterlippen und spitzigem Kinne, — ungenau in der Darstellung körperlicher Verhältnisse, aber meisterhaft in dem Schmelze und in der Harmonie der Farben, dabei von einem kräftigen Streben nach Würde und Größe des Ausdruckes geleitet und schließlich den frischen, naturalistisch gesinnten, aber in den Formen gleichfalls manierirten Martin Schaffner (bis 1535 thätig). In Augsburg fesseln uns die Künstlerfamilien der Holbein und Burgkmair, in welchen die künstlerische Thätigkeit durch drei Generationen sich fortsetzte; wenig bekannt, aber gewiß nicht unbedeutend sind die Abzweigungen altdeutscher Kunst in Baiern und Österreich (Maler: Gris, Pacher, Ruheland), in Nürnberg endlich gilt Michael Wohlgemuth (1474—1519) als der wichtigste Vertreter altfränkischer Weise. Wie diese Schulen und Gruppen von den flandrischen Meistern sich abtrennen, so sind sie auch untereinander wesentlich verschieden. Verglichen mit Eycks Nachfolgern fehlt den deutschen Malern die Ruhe, die unbefangene Hingebung an die reichen und sprechenden Formen der Wirklichkeit. Es genügt ihnen nicht, den überlieferten Typen individuelles, gegenwärtiges Leben einzuhauchen; ohne dem Idealismus entgegenzusteuern, versuchten sie dennoch die religiösen Helden über die gewöhnliche Wirklichkeit zu stellen und mit dem Ausdrucke höherer Würde zu umgeben. Sie sind der Formengebung nicht mächtig genug, zu arm an Anschauungen, um vollendete Gestalten schaffen zu können, sie erfinden nur mehr oder weniger wirksame Charaktere, aber wenn auch nicht das Höchste in der Kunst, so verdient doch dieser reiche erfinderische Sinn alle Anerkennung. Er tritt namentlich in der Schilderung des Bösen an den Tag. Vom formellen Standpunkte sind die Fratzenbilder der Kriegsknechte, der Juden, der Peiniger, wie sie auf oberdeutschen Gemälden vorkommen, verwerflich, ja selbst die Frage erscheint nicht unberechtigt, ob ein solcher Schilderungston nicht überhaupt die Grenzen der bildenden Künste überschreite, und durch Verwechselung des Poetischen mit dem Malerischen entstanden sei, aber für die Erkenntniß der altdeutschen Phantasie ist diese durchgehende Glaubensregel: „Das Böse ist auch das körperlich Häßliche" von großer Wichtigkeit. Die Richtung auf das Charakteristische, das Streben nach physiognomischer Wahrheit nicht blos auf Kosten der Formenschönheit, sondern häufig auch auf Kosten der Naturtreue steht unbedingt im Vordergrunde. Bemüht zu zeigen, wie der Gedanke und

der Wille auch das leibliche Leben beherrscht, wie deutlich die tieferen Seelenregungen an die Oberfläche treten, vergessen sie völlig dem selbstständigen schönen Scheine des Leibes Rechnung zu tragen, und beharren hartnäckig auf gewissen im Interesse der physiogomisch scharfen Schilderung erfundenen Eigenheiten. Ihre Zeichnung ist weniger falsch als willkürlich, und gleichsam nach einem fertigen Schema entworfen, die Farbe ist materiell kräftig und frisch, aber selten durch Schmelz und feingefühlte Harmonie ausgezeichnet. Man darf aber über diesen gemeinsamen Merkmalen die Abweichungen der einzelnen Schulen untereinander nicht vergessen. Die verschiedenen schwäbischen Gruppen strenge auseinander zu halten, ist bis jetzt noch nicht gelungen, auch mochte es an Beziehungen zwischen Ulm und Ausburg (und Colmar) nicht mangeln. Wohl läßt sich aber die schwäbische Schule der an Schönheitssinn ärmeren aber entwicklungsreicheren fränkischen in mannigfachen Punkten entgegenstellen. Scharfe Gewandbrüche kommen zwar überall vor, doch die kleinen, willkürlichen knittrigen Falten sind nur in der fränkischen Schule zu Hause, in Augsburg und Ulm stoßen wir auch auf breite Massen und lange Faltenzüge, und meist nur in den Ausgängen auf rechtwinklichte oder geschweifte Brüche. Auch im Colorite herrscht eine größere Haltung und eine feinere Empfindung, weit entfernt von der grellen Buntheit der Nürnberger Werke, welche auch in übertriebener Charakteristik, in der absichtlichen Verschärfung des Häßlich-Bösen ihren Nachbarn es zuvorthun, und in schroffen Gegensätzen der Schilderung sich gefallen. Wohlgemuths, des Nürnberger Hauptmeisters Wirksamkeit wird gewöhnlich als ein Musterbild beschränkter handwerksmäßiger Thätigkeit aufgefaßt. Die an ihn gestellte Forderung, „ungestalt" ausgefallene Tafeln zu behalten und das dafür erhaltene Geld zurückzugeben, entspricht allerdings schlecht der von späteren Jahrhunderten beanspruchten Künstlerwürde. Aber diese persönlich untergeordnete Stellung ist so wenig ein besonderes Kennzeichen Wohlgemuths, als der häufig ihm gemachte Vorwurf verzerrter, raffinirt häßlicher Bildungen. Sie kommen vor, dienen jedoch (besonderes bei den beliebten Passionsbildern) einer tieferen Absicht, durch den scharfen Contrast die erhabene Würde der Glaubenshelden deutlicher hervorzuheben. In der Verbindung mit den an den meisten Altarwerken vorkommenden Holzsculpturen geschaut, ist die Wirkung der fränkischen Malerwerke ungleich reiner und erhebender, als wenn sie von ihrer natürlichen Umgebung losgerissen uns entgegentreten. Nicht allein, daß jene mitbetrachtet werden müssen, um die in viele Einzelschilderungen auseinander gelegte Composition vollständig zu verstehen, so werden auch manche Eigenthümlichkeiten in der Formen-

gebung erst aus diesem Zusammenhange klar. Dieselben künstlerischen Grundsätze, welche die fränkische Malerei leiteten, bilden auch die Richtschnur der Nürnberger Bildner, wobei, wie gewöhnlich, die letzteren mehr von ihren Kunstgenossen empfingen, als sie denselben schenkten. Die Nürnberger Sculpturen aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ragen zwar keineswegs durch den Schwung der Auffassung oder die Schönheit der Durchführung über die gleichzeitigen Werke hervor. Man wird im Angesichte derselben fast unwillkürlich an den alten Merianschen Spruch erinnert, „Nürnberg ist auf einem sandigen, gar harten Boden gebaut, da weder Weinbau noch Schiffahrt ist". An Holzschnitzwerken besitzt diese rührige aber doch vielfach kleinliche Stadt nichts, was sich mit den Arbeiten des älteren Syrlin in Ulm (1468 u. f. thätig) oder mit den 385 lebensvollen, derbkräftigen Figuren messen könnte, welche Hanns Brüggemann im nächsten Zeitalter zum Altarschreine (Schleswiger Dom) zusammenstellte. Auch in Steinsculpturen darf z. B. die rheinische Schule (Orgelbühne in S. Pantaleon zu Köln) mit den Nürnberger Meistern wetteifern. Doch ist die historische Stellung der letzteren sicher gestellt, eine genauere Einordnung in den Gesammtbau der altdeutschen Kunst möglich, während wir anderwärts, z. B. bei einer köstlichen Madonna (im Privatbesitz zu Erfurt), bei den Altarwerken in der Marburger Elisabethkirche u. s. w. Fragmenten einer völlig unbekannten Kunstbildung begegnen. Die Nürnberger Bildnerei am Schlusse des XV. Jahrh. vertritt am reichhaltigsten der bekannte fleißige Steinmetze Adam Kraft († 1507), dessen plastisches Hauptwerk: die 7 Stationen auf dem Wege zum Johanneskirchhofe die Vorzüge und Mängel der Localschule in deutliches Licht stellt. Die gewöhnliche Annahme, als hätten unsere alten Bildner stets sich kecke Übergriffe in das Gebiet der Malerei erlaubt, wird durch dieses Werk gründlich widerlegt. Das Streben nach stylgerechter Anordnung, nach ruhigen, wenig unterbrochenen Linien in der Gruppirung macht sich oft sogar auf Kosten der ohnehin gedrückten Verhältnisse geltend, es fehlt nicht an kräftiger Durchführung der Motive, an energischem Ausdrucke, nur mit dem hier beliebten Formenideale können wir uns nicht befreunden, die Zartheit der Empfindung, der feine Geschmack namentlich in der Wahl der Gewandmotive wird schwer vermißt. Zur dramatischen Schilderung reicht das Vermögen der Schule nicht aus; daß es ihr aber an Lebenskraft nicht fehlt, beweisen einzelne frische Genrewerke aus dieser Zeit (Relief der Stadtwage), daß sie auch tiefe Empfindungen wiederzugeben im Stande ist, lehren die nicht seltenen Madonnensäulen an alten Nürnberger Privathäusern. Die

Anmuth und Lieblichkeit, welche die Arbeiten aus Schonhofers Zeit *) schmückt, bleibt zwar in der späteren Periode nicht unverkürzt, doch werden von kräftigen Zeitgenossen noch alle Züge bewahrt, welche die deutsche Auffassung des Madonnenideales von der italienischen unterscheiden: bei geringerer Formenreinheit eine tiefere Empfindung, ein mädchenhafter Ausdruck, ein inniges Anschmiegen des Kindes und dazu die äußeren Merkmale, das lang herabwallende, häufig zierlich ausgearbeitete Haar, die rundliche Zeichnung des Kopfes **).

Im Allgemeinen bleibt das Urtheil, das über den ästhetischen Werth und die historische Bedeutung der altdeutschen Malerei des XV. Jahrh. gefällt wurde, unangefochten; auch die eingehendste und liebevollste Betrachtung in die Thätigkeit der Einzelschulen bringt keinen anderen Eindruck hervor, als den, daß eine unmittelbare Fortbildung der üblichen Kunstweise unter den gegebenen Verhältnissen nicht möglich war. Nicht als ob die Phantasie der altdeutschen Künstler einer mächtigen Äußerung unfähig gewesen wäre — wir werden sehen, daß sie von ungünstigen Verhältnissen unbehindert Vollendetes leistete — aber die Bildung, auf welcher die Kunst ruhte, lag abseits vom weltgeschichtlichen Strome, und sah sich wie alles, was aus ihr folgerte, bald auf den Strand gesetzt. Auf einem alten schwäbischen Altarschreine zu Tiefenbronn (1431) schrieb der Maler Lucas Moser zu seinem Namen noch ein ergreifendes Geständniß: „**Schrie kunst schrie und klag dich ser, din begert jecz Niemen mer, so o we!**“ Wörtlich ist diese Klage nun nicht zu nehmen, den ehrenwerthen Bürgern der freien Städte fehlte es nicht an Kunsteifer, zahllose Denkmalstiftungen verdanken wir ihrem auf das Unvergängliche gerichteten Sinne. Aber darin trifft der Klageruf den rechten Ton, daß die heimische Kunst nicht zu den allgemeinen, am höchsten geschätzten Nationalgütern zählte, ihre Pflege den beschränkten Localkreisen überlassen blieb, wie die damaligen öffentlichen Zustände waren, überlassen bleiben mußte.

---

*) Madonna an der Ecke des Albrecht Dürer-Platzes, Ecke des Obstmarktes hinter der Frauenkirche, am rothen Roß in der Adlergasse u. s. w.

**) Beispiele: Hinter der Ägidienkirche, gegenüber der Moritzkapelle, Ecke der B ndergasse, am Hause von Thun am Dürerplatze. Die schönste aller Nürnberger Madonnen in der Hirschelgasse ist gewiß nicht aus der Localschule hervorgegangen.

Viertes Buch.

Vollendung der mittelalterlichen Kunst durch die Wiederaufnahme antiker Studien und Anfang der modernen Kunst.

Dreiunddreißigster Brief.

Die Renaissance. Die Selbständigkeit der individuellen Phantasie und der Sieg des Realismus.

Im fünfzehnten Jahrhunderte bereitet sich in den Kunstverhältnissen Europas ein Umschwung vor, welcher im folgenden Zeitalter vollendet und unter dem Namen der Renaissance gefeiert wird. Begnügt man sich, denselben auf seinem unmittelbaren Schauplatze, in Italien zu betrachten, verfolgt man nur sein hervorragendstes Merkmal, die bewußte und durchgreifende Anlehnung an die antiken Kunstformen, so braucht man das streng künstlerische Gebiet nicht zu verlassen und findet hier bereits die ausreichende Erklärung der ohnehin nicht plötzlich und unerwartet eintretenden Thatsache. Für Italien war die Mustergiltigkeit der Antike nichts Neues. Die römische Vorzeit wurde stets als ein Theil der eigenen Geschichte angesehen, in der Richtung der Phantasie seit dem XIV. Jahrhunderte auf das Allegorische ein wichtiger Zug der römischen Kunst neu belebt. Auch die architektonischen und plastischen Formen suchte man frühzeitig dem antiken Maße und Gefühle näher zu rücken. Für Italien ist der allgemeine Glauben an die Abgeschlossenheit des Mittelalters gegen die Erscheinungen des classischen Alterthumes am wenigsten begründet, hier namentlich hielt die herrschende Naturanschauung an der antiken Tradition mit einer Innigkeit fest, von welcher wir trotz unseres geläuterten kritischen Sinnes keine Ahnung besitzen. Es beschränkt sich aber der künstlerische Umschwung nicht auf Italien allein, die Wandlung der Phantasie reicht weiter als auf die Wiederaufnahme des antiken Formengerüstes. Um dieses nachzuweisen, bedarf es einer kurzen Umschau in culturgeschichtlichen Kreisen. Wir betonen nicht besonders die ohnehin allgemein bekannten Thatsachen, auf welche Art in diesem Zeitraume die Kenntniß von der Heimat des Menschengeschlechtes, von der Erde, erweitert und dadurch die Summe der Vorstellungen vermehrt, die Richtung der Anschauungen verändert wurde, wie ferner neue Mittel und Wege sich fanden, um auf eine bis dahin ungeahnte Weise die Menschen geistig aneinander zu bringen und die vorhandenen Gedanken zu einem wahren Gemeingute zu machen, wie sonach die früher bestan-

denen Schranken sich lösten und eine gemeinsame Bildung die verschiedenen Stämme und Stände zu vereinigen begann, wie endlich auch im Staatsleben große und weite Sphären geschaffen wurden, welche nicht wie ehemals mannigfach verschlungene kleinere Kreise in sich schloßen, in welchen vielmehr die einzelnen Unterthanen ohne fernere Gliederung sich bewegten und auf einen Mittelpunkt ausschließlich sich bezogen. Dieser Umschwung der Verhältnisse, dessen Wirkungen noch in dieser Stunde nachtönen, berührte nicht allein den Verstand, und bestimmte nicht blos das äußere, materielle Leben: auch die Phantasie wurde von demselben ergriffen und auf neue Pfade gelenkt. Zunächst erscheint es vollkommen begreiflich, daß der Realismus eine kräftige Unterstützung erlangte und noch schärfer als in dem früheren Zeitalter die Anschauungen beherrschte. Wollte man die Entdeckung des wahren Weltsystems mit dem Charakter der bildenden Künste seit den letzten drei Jahrhunderten in einen unmittelbaren Zusammenhang bringen, so würde solches Verfahren nicht mit Unrecht als widersinnig und seltsam verspottet werden. Zergliedert man jedoch das Wesen der neueren Phantasie bis auf seine tiefsten Wurzeln, erwägt man gleichzeitig den Einfluß, welchen die großen Naturentdeckungen allmälig auf die einzelnen Vorstellungen gewannen, welche Veränderungen in der Naturanschauung sie nach und nach herbeiführten, so wird man die Behauptung eines mittelbaren Zusammenhanges nicht mehr auffällig finden. Auf jenen beruht die unzerstörbare Kraft des Realismus in der künstlichen Anschauung der neueren Zeiten. Das tiefere Verständniß der Natur erhöhte, ja weckte theilweise erst die Verehrung für dieselbe, offenbarte eine unendliche Fülle von Schönheiten in ihr und lehrte in ihren Formen das reiche und reine Gefäß auch der erhabensten Ideen erkennen, jene um ihrer selbst willen werthschätzen. Schon die vorwiegende Macht des Realismus begünstigte die Stellung des künstlerischen Individuums. Es galt, die Natur zu studiren, ihre Eigenthümlichkeiten und Reize zu erspähen und sich vollkommen anzueignen. Zur vollendeten und sicheren Gewalt über das Handwerk gesellte sich nun eine schöpferische Kraft, eine freie selbständige Herrschaft über den todten Stoff, dem nicht mehr eine typische Form unverletzbar anklebte, der sich vielmehr die gänzliche Umwandlung je nach der subjectiven Natur des Meisters gefallen lassen mußte. Der Künstler brauchte nicht zu harren, bis ihm der Gedanke von außen gegeben wurde, er fühlte sich nicht immer als das dienstbare Glied einer anderen allgemeinen Macht; er konnte aus seinem eigenen Inneren schöpfen, er befand sich im Besitze einer gewissen Bildung und sprach für die Erzeugnisse seines individuellen Geistes die gleiche künstlerische Giltigkeit an,

wie für die heiligen Überlieferungen der Vorzeit, welche ohnehin ihre abgeschlossene feste Gestalt aufgegeben hatten und nach der verschiedenen Individualität des Künstlers mannigfache Wandlungen erfuhren. Auch abgesehen von der Hebung der Künstlerpersönlichkeit durch den herrschenden Realismus war dem Individuum in der neuen Weltordnung eine höhere Stellung eingeräumt. Nicht selten bis zum Übermaße machte dasselbe seine wahren oder vermeintlichen Rechte geltend, sein Verstand diente ihm als Maßstab des Begreifens, sein Gewissen galt ihm als Richtschnur im Glauben, die freie Übung seines Willens als ein Hauptzweck der gesellschaftlichen Ordnung. Die Phantasie blieb nicht in ihren Ansprüchen hinter den anderen Geistesorganen zurück. Die Gebilde, welche in der Phantasie des Individuums ihren Ursprung nahmen und aus persönlichen Anregungen hervorgingen, welche die Freuden und Leiden des subjectiven Lebens schilderten, wurden die wichtigste Quelle künstlerischer Begeisterung, fanden eine glänzende und überaus mannigfache Darstellung.

Die Frage liegt nahe, ob dieser auf der freien Macht des Individuums begründete Realismus, der sich, nebenbeigesagt, nicht etwa in bloßer äußerlicher Naturwahrheit, sondern schon in der Wahl und Fassung der Gedanken kundgibt, und auch den geistigen Theil der künstlerischen Schöpfung bestimmt, auf die Stellung und das Schicksal der bildenden Künste einen guten oder schlimmen Einfluß übte. Der moderne Mensch, unter dem Banne gehalten, welcher die individuelle Freiheit und Selbstbestimmung als den größten Fortschritt im Laufe der Zeiten erscheinen läßt, kann schwerlich anders als zu Gunsten der neueren realistischen Kunstweise antworten, zumal wenn wir über das Einzelwerk nicht hinausschweifen, nicht das Schicksal der bildenden Künste im Allgemeinen prüfen. Dann wird die unmittelbar ergreifende Wahrheit des Gedankens, die Energie und Lebendigkeit in der Auffassung, die Reinheit und Mannigfaltigkeit der Formen, der Glanz der Schilderung uns in hohem Grade anziehen und zur preisenden Anerkennung der Grundsätze und Zustände bewegen, welche diese Vollendung hervorriefen. Jetzt erst gelangen wir zu einem reinen ästhetischen Genusse, wir brauchen uns nicht erst in eine culturgeschichtliche Stimmung hineinzuleben, oder wenn der äußere Sinn unbefriedigt von der Anschauung des Werkes zurückweicht, auf den religiösen Eindruck, den es zunächst bewirken sollte, hinzuweisen. Unbedingt und unmittelbar wird das sinnliche Gefallen angeregt, das ästhetische zustimmende Urtheil gefällt. Aber auch zahlreiche Schattenseiten fehlen nicht. Gerade der Umstand, daß die Kunstwerke der früheren Jahrhunderte nicht vom Hauche der Individualität durchzogen waren, nicht als Kundgebungen einer reich und glänzend organisirten

Persönlichkeit auftreten, sicherte ihnen in einer andern Richtung eine erhöhte Bedeutung. Sie erschienen unter dem Einflusse einer allgemeinen Macht, die höher steht als jedes, auch das reichste, geisteskräftigste Individuum, geschaffen, in ihrer Gestalt nothwendig und allgemein giltig, der würdige und passende Ausdruck religiöser Gedanken, deren Dienste sie auch beinahe ausschließlich geweiht waren. Von dem realistischen Geiste eingegeben, verlieren sie das stoffliche Interesse, es ist die Schönheit, der Glanz der Form, welcher der Künstler nachstrebt, und die den Beschauer anzieht, nicht das Gewicht des dargestellten Gegenstandes, das so groß und mächtig ist, daß es selbst auf grobe Mängel in der äußeren Verkörperung, auf das Schattenhafte und Unfertige in der Formgebung vergessen läßt. Vollends Kunstgebilde, in welchen sich rein individuelle Anschauungen aussprechen, und persönlichen Empfindungen Raum gegeben wird, verlieren alles Anrecht auf die Allgemeingiltigkeit, wie sie den strengen Typen der religiösen Kunst zu Theil wurde. Es lockert der Realismus und die Individualität aber nicht allein das alte, ehrwürdige Band mit dem Cultus, auch die Volksthümlichkeit, das unmittelbare Verständniß in allen Volksschichten erleidet eine große Einbuße. An und für sich schon gehört kein gemeiner Sinn dazu, die Formenschönheit zu fühlen und bei der ästhetischen Betrachtung von allem Stofflichen und Gegenständlichen abzusehen. Der Feinheit der psychologischen Charakteristik, der großartigen Schilderung bewegter Leidenschaften wird Niemand mit tiefem Interesse folgen, der nicht in sich selbst ein reich gegliedertes Seelenleben birgt. Wer nicht den Glanz des Lebens selbst schaute, stets nur in beschränkten, trüben Kreisen sich bewegte, kann auch nicht zu dem prunkvollen Scheine, zu der künstlerischen Darstellung des Lebens ein theilnehmendes Verständniß empfinden, er wird dem reinen Formenmaße die scharfe eckige, bis zur Übertreibung ausführliche und deutliche Schilderungsweise unbedingt vorziehen. Es entzieht sich auch der Inhalt der Darstellung in der neueren Kunst dem gewöhnlichen Bewußtsein. So lange der durch die bildenden Künste verherrlichte Gedankenkreis mit den Vorstellungen zusammenfiel, welche den Kern des religiösen Glaubens bildeten und der Künstler sich mit der empfindungsreichen Versinnlichung derselben begnügte, ohne mit seinen persönlichen Anschauungen in den Vordergrund zu treten, fielen die Gegenstände der Darstellung nicht aus dem Gesichtskreis der christlich erzogenen Völker und blieb die Allen zugängliche Erhellung und Sammlung des religiösen Geistes die Brücke zum vollkommenen Verständnisse des Kunstwerkes. Als jedoch die schöpferische Kraft des Individuums auch den Inhalt des Kunstwerkes selbständig zu gestalten sich mächtig genug fühlte, und in diesem der formenreine Er-

guß persönlicher Empfindungen und Anschauungen dem Beobachter entgegentrat, dann wurde nothwendig die Zahl der verständigen Theilnehmer eingeschränkt. Platte abgegriffene Vorstellungen waren von selbst von der künstlerischen Verkörperung ausgeschlossen, sie mußten durch Tiefe, kräftiges Leben, reiche Beziehungen zu den wesentlichen Interessen der Wirklichkeit sich auszeichnen, um derselben werth befunden zu werden. Der Künstler ferner, dessen Phantasie eine so ausgedehnte Macht und Wirksamkeit erringt, hört auf, mit der bloßen handwerkmäßigen Tüchtigkeit auszureichen, er muß jeden seiner Gedanken einer besonderen Zucht unterwerfen, sich um den Gewinn einer reicheren und höheren Bildung bemühen. Wenn es auch nicht nöthig erscheint, daß er die Natur des Gelehrten annehme und seinen Geist mit strenger Wissenschaft fülle, so scheidet er sich doch von nun an von der großen Volksmasse und tritt mit dem engeren Kreise der Gebildeten in unmittelbare Beziehungen. Aus derselben Quelle, aus welcher diese ihren Vorstellungskreis entlehnen, schöpft auch der Künstler seine Anschauungen, und in der That sind auch außerhalb der religiösen Gedankenkreise nur die Ideen, welche die Bildung eines Zeitalters bestimmen, ästhetisch brauchbar. Da die Bildung und der Sinn für reiche und glänzende Lebensgenüsse im XV. und XVI. Jahrh. vorzugsweise an den Höfen der Fürsten und in den Schlössern der Vornehmen heimisch ist, so gewinnt die Kunst auch einen höfischen Charakter. Der kirchliche Einfluß wird von der höfischen Macht abgelöst; wie früher die kirchlichen Mittelpunkte, so werden jetzt die Höfe der wichtigste Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit; wo jene keinen Glanz ausstrahlen, nicht die Bildung und den feineren Lebensgenuß um sich sammeln, da geht auch den bildenden Künsten der wichtigste Antrieb zur erfolgreichen Wirksamkeit verloren.

Je nachdem man die religiöse Würde der Kunst oder ihre rein ästhetische Wirkung ausschließlich betont, wird man über die neue Kunstweise entweder ein unbedingtes Verdammungsurtheil fällen, oder an ihr die höchste Vollendung gewahren. In beiden Fällen tritt man der Wahrheit zu nahe, am gewaltthätigsten behandelt man sie jedoch in dem letzten Falle, wenn man meint, die Loslösung der Kunst vom Gottesdienste, ihre unverhüllte Annahme des reinen Privatcharakters könne zum Frommen derselben ausschlagen. Daß gerade darin der Keim des späteren Kunstverfalles zu suchen sei, die bildenden Künste, alles gegenständlichen Interesses beraubt, schließlich auch allen reicheren Inhalt verlieren und dem leeren Formalismus huldigen, darüber herrscht unter den Unbefangenen kein Zweifel. Aber auch das ist ein Irrthum, wenn man glaubt, dieser Gang der Dinge hätte leichthin vermieden werden können,

daß es so kam, sei lediglich schlimmen Zufällen, etwa dem verderblichen Beispiele Einzelner als Schuld anzurechnen. Nachdem eine vielhundertjährige Kunstübung das Auge geschärft, den Sinn für den Schein angeregt und das Formengefühl wachgerufen hatte, war das weitere Verfolgen dieser Bahn, die vorzugsweise Ausbildung der schönen Formen unausweichlich. Es lag eben nach dieser Seite eine reiche Entwicklung offen, es lockte die frischen und thatendurstigen Kräfte die Lust, sich auf einem Felde zu versuchen, dessen Anbau zwar schon längst begonnen, aber noch lange nicht vollendet war. Man kann aus jedem Jahrhunderte des Mittelalters Beispiele anführen, wie sehr die Zeitgenossen an einzelnen Kunstwerken den schönen Ausdruck, den Reiz der Formen bewunderten, über die täuschende Naturwahrheit sich freuten. Das ungeübte Auge fand sich dort schon befriedigt, wo wir Formverwöhnten nur leise und matte Anklänge an die realen Formen erblicken. Das Streben nach möglichster Vollendung in dieser Richtung läßt sich von den bildenden Künsten nun einmal nicht abweisen. Daß es jetzt, von einer verwandten Bildung unterstützt, ernster und mit größerem Erfolge als jemals auftrat, ist gleichfalls allgemeinen gesetzmäßigen Gründen zuzuschreiben. Indem die bildenden Künste in Formen und Gedanken auf einen strengen Realismus sich stützen und dem persönlichen Wesen des Künstlers die weiteste Rechnung tragen, kommt in ihre Entwicklung kein gewaltsamer Sprung. Diese Wandlung geht auch nicht so vor sich, daß unmittelbar der mittelalterlichen Kunstweise die letzte Consequenz des neueren Realismus folgt. Lange Zeit hindurch bewahrt eine Mittelstufe die Herrschaft. Die religiöse Weihe der Kunst wird nicht angetastet, der überlieferte Vorstellungskreis behält noch eine vorwiegende künstlerische Giltigkeit, nur daß in der Schilderung der Situation, in der Bildung der Charaktere, in dem Tone der Darstellung und vor allem in der Formengebung dem neueren realistischen Triebe Genüge wird; der Künstler tritt bereits als Schöpfer auf, seine individuelle Bildung gibt die Grundlage seiner Wirksamkeit ab, aber dieselbe steht mit der Tradition in keinem offenen Widerspruche, geht vielmehr in mannigfachen Wurzeln auf die letztere zurück. Diese Mittelstufe ist es nun, in welcher wir mit Recht die höchste Vollendung unserer Kunst feiern, und das Ziel aller höheren Kunstthätigkeit, sowie das Urbild aller späteren Bestrebungen schauen. Weit entfernt, daß die entgegengesetzten Grundsätze der Kunstübung einander hemmen und ihre Wirksamkeit gegenseitig aufheben, nehmen sie für einen Augenblick den Schein vollkommener Übereinstimmung an sich, und bilden eine überaus ergreifende, glänzende Einheit, die sich auch äußerlich darin kundgibt, daß der Schauplatz der

glänzendsten Kunstthätigkeit an dem päpstlichen Hofe gefunden wird, der seiner Natur nach unmöglich mit der Tradition brechen konnte und dennoch den Einflüssen der zeitgenössischen Bildung sich keineswegs entzog. Trat uns die ältere Kunstweise als wesentlich von der Kirche gelenkt und gottesdienstlichen Zwecken vorzugsweise gewidmet entgegen, und führt die neuere mit Recht den Namen der höfischen Kunst: so gibt die Bezeichnung religiös-höfische Kunst den Charakter der Mittelstufe am besten wieder.

So wenig als der Sieg der neueren Kunstrichtung plötzlich und unvermittelt erfolgt, so wenig nahm auch die eingetretene Umwandlung in den einzelnen Kunstgattungen und bei den verschiedenen Volksstämmen die gleiche Gestalt an. Dort modificirt die innere Eigenthümlichkeit, die mehr oder minder spröde Natur die Giltigkeit der allgemeinen Gesetze und bestimmt, ob der neu eingeschlagene Weg das Wohl oder das Wehe herbeiführt; hier üben culturgeschichtliche Bedingungen einen wesentlichen Einfluß auf den Grad der Kunstblüthe. Es werden die Architektur wie die bildenden Künste im engeren Sinne von den oben angedeuteten Neuerungen betroffen, aber diese sagen nicht allen gleichmäßig zu; die Völker diesseits wie jenseits der Alpen leben sich mi eifriger Lust in die neue Phantasierichtung ein, doch hängt das glückliche Resultat vielfach von der allgemeinen geschichtlichen Stellung ab, welche sie einnehmen, und erscheint bei den einzelnen Nationen aus diesem Grunde gar sehr verschieden, ohne daß man nöthig hat, bald alle Erfolge aus einem Phantasieprivilegium des einen Volkes zu erklären, bald das Mißverhältniß des Gewinnes zu den gemachten Anstrengungen auf das geringe Geschick der Künstler zu schieben. In dieser Hinsicht dürfte die Natur nicht mit der ihr gewöhnlich vorgeworfenen Parteilichkeit verfahren, aber unter günstigen äußeren Verhältnissen erobert sich selbst das halbe Talent einen glänzenden Wirkungskreis, während selbst die reichste persönliche Begabung gegen widrige Zufälle und eine feindselige Umgebung oft vorgeblich ankämpft.

Am folgenreichsten tritt uns die Herrschaft der reineren künstlerischen Grundsätze auf dem Gebiete der Architektur entgegen; entschiedener als sonst wird hier der Bruch mit der Tradition vollführt, dem erfinderischen Geiste der weiteste Spielraum gegönnt, in Formen und Aufgaben Neuheit und Selbständigkeit angestrebt.

Die gothische Architektur, wie alle organischen Bauweisen das Werk einer allmäligen aber nothwendigen und inneren Entwicklung, bedurfte nicht zu ihrer Entdeckung einer schöpferischen Persönlichkeit, und vollends, nachdem ihre Gestalt und ihre Formen festgestellt waren, ruhte das Hauptge-

wicht auf dem technischen Geschicke und der handwerksmäßigen Tüchtigkeit. Wir sahen bereits früher, daß dem gothischen Style keine Gefahr so nahe lag, als die der mechanischen Zersplitterung und unreiner oder unklarer Maßverhältnisse, und daß in der letzten Zeit ihres Bestandes in der That diese Gebrechen offen an den Tag traten. Je künstlicher und reicher gegliederter die Gewölbeconstructionen wurden, je mehr man darauf Bedacht nahm, den Stützen den Ausdruck der Belastung zu entziehen und die früher widerstrebenden Kraftäußerungen in ein leichtes Spiel des freien Schwebens zu verwandeln, je zierlicher und üppiger man alle Einzelnheiten gestaltete, desto fühlbarer vermißte man die künstlerische Einheit und die Harmonie der architektonischen Verhältnisse. Dagegen erhob sich nun die von der allgemeinen Bildung in ihren Ansprüchen bestärkte Künstlerphantasie. Wie sie auf dem Gebiete der Malerei an die Stelle der hergebrachten Typen frei geschaffene Gestalten setzte, so versuchte sie auch im Kreise der Architektur ihr Compositionstalent. Die Grenze für die Wirksamkeit des letzteren ist aber hier ziemlich enge gezogen, dem eigentlichen erfinderischen Sinne durch die Natur der Kunstgattung der Weg versperrt. Gleichgiltigkeit gegen die überlieferten Grundformen und die symbolischen Anschauungen erscheint als das erste Merkmal des Baustyles, der in der individuellen Phantasie seine Wurzeln besitzt. Es gibt keinen festen Grundriß mehr, in die verschiedenen Bauglieder trägt keine innige Empfindung mehr geistige Beziehungen hinein. Die künstlerische Phantasie bewegt sich in den reinen, von allem Stofflichen losgelösten Formen. In die Anordnung und Gliederung des Raumes Einklang und Wohllaut zu bringen, schon durch den feinberechneten Reiz der Disposition zu wirken, im reichen Wechsel der Glieder das durchgehende Gesetz zu betonen, die Formen derselben wieder ihren Functionen anzunähern, den Hauptnachdruck auf die Maßverhältnisse zu legen und zwar mit einer solchen Kraft, daß die Verführung nahe liegt, alle architektonische Schönheit durch äußerliche Messungen zu ergründen, und den Schlüssel zu allen Wirkungen in dem Festhalten gewisser Zahlenregeln zu finden: dieß bildet das von der neueren Architektur angestrebte Ziel. Als Material, in welchem diese Bestrebungen vollführt wurden, boten sich die nun wieder eifriger studirten römischen Bauformen und Glieder dar. Zu ihrer Wiederbelebung reizte nicht allein der überhaupt der Antike zugerichtete ästhetische Sinn. Es empfahl dieselben bereits der Umstand, daß sich an sie kein stoffliches Interesse knüpfte, vielmehr ausschließlich die formelle Schönheit ihren Werth bestimmte. Nur Schwärmer konnten einen Augenblick wähnen, mit dem Gerüste der antiken Architektur auch den Geist und die Lebensformen

des Alterthums in die Wirklichkeit zurückzuführen. Dann aber erscheint in der That im Gegensatze zur vollendeten Baukunst des Mittelalters, bei welcher erst die Gesammtanschauung den vollen, großartigen Eindruck wiedergibt, die antike Architektur reicher an Elementarschönheiten, schon aus dem Grunde, weil den einzelnen Gliedern ein individuelles Leben innewohnt, jedes einen besonderen, mit seiner Function unmittelbar zusammenhängenden Charakter besitzt. Gerade solcher ausdrucksvollen, mannigfachen, innerlich gegliederten Bauelemente bedarf der neuere Architekt, um seine Combinationen zu verkörpern und die Harmonie der Maßverhältnisse durchzuführen.

Nicht allein in der Wahl und in der Bildung der Formen, auch in der Natur der ihr gestellten Aufgaben können wir die Eigenthümlichkeit der neueren Bauweise erkennen. Der Kirchenbau blieb zwar, wie kaum bemerkt zu werden braucht, ein überaus wichtiger Gegenstand der Beschäftigung, aber offenbarte nicht mehr wie früher das Höchste und Vollendete, was die Architektur zu schaffen vermag, sondern wies lediglich die Schattenseiten des neueren Baustyles auf. Erst der Palastbau, dem höfischen Charakter der neueren Kunst entsprechend, war geeignet, sowohl die ganze Seele des Künstlers zu erfassen, wie auch die Schönheit und den Glanz der Renaissancekunst zu enthüllen. Frei von allen bindenden Schranken, zur Lösung weit gestellter Aufgaben berufen, auf den wirksamen Schmuck großer Räume die Aufmerksamkeit gerichtet, vermochte der Architekt mit großem Erfolge seinen Formensinn zu üben und seiner individuellen Phantasie einen offenen Spielraum zu gewähren. Hier zeigten sich die künstlerischen Mittel für die Würde und Bestimmung des Werkes keineswegs unzureichend, hier erschien namentlich eine größere Selbständigkeit der Decoration durchaus am Platze. Erhielt der gegebene Raum eine harmonische Gliederung, gelang es, die in ihm verborgenen Verhältnisse in schöne Formen zu kleiden und die Wirkung durch eine sinnige und glänzende Decoration zu verstärken, so durfte das Werk unbedingt als vollendet gelten. Die neubegründete Weise hatte sich mit dem Palastbaue so innig verbunden, daß sie selbst dort, wo die Bestimmung des Baues eine andere war, zu Formen, in welche sie sich nun einmal eingelebt hatte, griff, und z. B. Kirchenfaçaden nach denselben Grundsätzen wie Paläste behandelte. Der formalistische Sinn der neueren Architekten verlor noch früher die Fähigkeit, aus dem Wesen und der Bedeutung eines Bauwerkes die äußere Gliederung organisch zu entwickeln, als das Verständniß, dem verschiedenen Baumateriale seine bestimmten ästhetischen Reize abzulauschen. Jedenfalls bildet die Palastarchitektur den Mittelpunkt der neueren Bauthätigkeit, und die letztere kann

die Mustergiltigkeit in diesem Kreise und in jenem des Privatprachtbaues eben so sehr ansprechen, als der gothische Styl eine ideale Stellung auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst für ewige Zeiten behauptet. Die große innere Übereinstimmung, die sich bereits nach dem Gesagten zwischen der Renaissance und der spätgriechischen (seit Alexander d. G.) und der römischen Kunst kundgibt, erklärt auch das schließliche Merkmal, welches von der neueren Architektur angeführt werden muß, nämlich die Lust und die Begabung, nach einem einheitlichen Plane größere Baugruppen zu entwerfen, die Schöpfung ausgedehnter idealer Wohnplätze nach abstracten formalen Grundsätzen, wovon die Verwandlung der Stadt Corsignano in das glänzende Pienza im XV. Jahrhunderte das berühmteste Beispiel abgibt. Diese Richtung, in den späteren Jahrhunderten arg verzerrt und auf die Schematisirung des Städtebaues, auf die Anlage langweiliger Normalstraßen zurückgeführt, hat bis jetzt noch nicht die gebührende Beachtung gefunden, wie auch das eingehende Studium der anderen Quellen zur Erkenntniß des neueren Baugeistes, der gezeichneten Projecte und der Architekturmalerei kaum begonnen hat. Und dennoch wird die Kunst des XV. und XVI. Jahrhundertes durch dieselbe schärfer charakterisirt, als durch den Rückgang auf die römischen Bauformen, in welchen man gewöhnlich aber irrig alle Eigenthümlichkeit der Renaissance versetzt.

Nur mittelbar erblickten wir den Realismus in der neueren Architektur waltend. Der ideale Ursprung dieser Kunstgattung, die freie Wahl ihrer Ausdrucksmittel, welche aus hausbackener Naturnachahmung unmöglich abgeleitet werden können, mögen sich auch noch heutzutage thörichte Vertheidiger dieser Meinung auffinden lassen, gestatten nicht das nähere Eingehen auf realistische Grundsätze, deren allgemeine Herrschaft höchstens in der ungebundenen Stellung des Künstlerindividuums, sowie in dem bald nur viel zu einseitigen Vortreten des verständigen Messens und Rechnens geahnt wird. Desto unbedingter herrschen sie im Kreise der anderen Kunstgattungen.

Die Bildnerei ließ nicht an die Stelle ruhiger Entwicklung einen gewaltsamen Absprung von dem bis dahin verfolgten Wege treten, als sie im XV. Jahrh. mit bewunderungswürdiger Energie das realistische Gesetz bei ihren Schöpfungen festhielt, da der strenge plastische Idealismus, wie ihn die Antike kannte und übte, durch die Verkörperung christlicher Gedanken an sich schon gebrochen war, realistische Keime aber besonders deutlich in der letzten Periode der gothischen Kunst vortraten. Nur fehlte der Formengebung die freie Sicherheit, die Gewandtheit in der Reproduction der äußeren Erscheinungen, und auch in der Composi-

tion kämpft noch die Scheu vor der Überlieferung mit dem Streben zu individualisiren, scharfe und wahre Charaktere zu entwerfen. Mit der Begeisterung eines jugendlichen Geschlechtes, die Seele erfüllt von gewaltiger Lebensfreude, wagt sich das XV. Jahrhundert an die Vollendung dieser Aufgaben. Die Kenntniß der Antike gewinnt zwar mit jedem Menschenalter einen mächtigeren Umfang, sie wird auch bei den Formstudien benutzt und zur Berichtigung der eigenen Anschauungen verwendet, aber ihre Nachbildung darf keineswegs als das bestimmende Merkmal der Renaissanceplastik angenommen werden. Dieß könnte man von den Gemmenschneidern gelten lassen, deren Geschicklichkeit, die antiken Vorbilder bis zur Täuschung nachzuahmen, bis auf den heutigen Tag herab die Antiquare verwirrt. Die monumentale Bildnerei dagegen bewegte sich in einem entschiedenen Gegensatze zur Antike und opferte in einem Hauptzweige, in den Reliefbildern die enge umschriebenen Gesetze der letzteren dem Streben nach realer Wirkung und reicher Lebendigkeit. Und selbst, als im Anfange des XVI. Jahrh. der realistische Eifer nachließ, und die formelle Gewandtheit, die gewonnene technische Kraft den Trieb weckte, ein höheres und mächtigeres Dasein in den Gebilden zu verwirklichen, die plastischen Formen auf ein reineres Maß zurückführen, da griff man zwar, was die Behandlung des Nackten und der Gewänder, sowie die Gliederung der Gestalten, ihre Stellung und Gruppirung anbelangt, zum Muster der Antike, unterschied sich aber noch immer durch das Unruhige, Leidenschaftliche der Auffassung von derselben. Man verstand es, menschliche Empfindungen und Charaktere in das Riesige auszuspannen, man bildete Titanen; von jeder irdischen Trübung reine Götterbilder zu schaffen besaß man nicht die Kraft. Es läßt sich nicht läugnen, daß die Unfähigkeit der Renaissanceplastik, sich vom Realismus völlig loszusagen, ohne sich ihm gänzlich hingeben zu können, das Anstreben idealer Bildungen, ohne das reine plastische Gefühl zu besitzen, auf ihren Werth ungünstig wirkt, und ihre Leistungen geringer stellt, als es eigentlich die hohe Begabung der Künstlerindividuen erwarten läßt. Sie hat nur geringe Spuren in dem ästhetischen Bewußtsein der Menschheit zurückgelassen, nach keiner Seite Mustergiltiges geschaffen, sie steht uns ungleich ferner als die Schwesterkünste derselben Periode und erregt nur in einem kleinen Kreise ein anderes als ein culturgeschichtliches Interesse. Wesentlich eingeengt wurde ihre Wirksamkeit durch den mächtigen Aufschwung der Malerei, welche die lebendigste Bewegung offenbarte, der allgemeinsten Theilnahme und der höchsten Vollendung sich erfreute und schon aus dem Grunde auf die gleichzeitige Plastik Einfluß nahm, als vielfach beide Künste von denselben Männern

getragen wurden. Ihrer ganzen Natur nach befreundet sich die Malerei leicht mit dem Realismus, ja gewisse eigenthümliche Vorzüge können erst unter der Herrschaft des letzteren verwirklicht werden. Den Schein des Lebens in glänzenden Farben wiederzugeben, die Formen der Wirklichkeit bis auf die feinsten Züge zu verfolgen, auch den leisesten Seelenregungen zu lauschen, in die unendliche Welt der Charaktere und ihrer Äußerungen sich zu vertiefen, welchen Reiz würde dieß haben, wenn nicht das Leben einen selbständigen Werth im Bewußtsein der Zeitgenossen besäße, an dem Reiche der Erscheinungen eine Quelle unendlicher Freuden im Genusse sich darböte, die Bedeutung des Individuums mächtig gesteigert würde. Der künstlerische Realismus wurde bereits in den letzten Zeiten des Mittelalters, wie wir sahen, vorbereitet, in der neugewonnenen Technik der Ölmalerei demselben ein unübertreffliches Ausdrucksmittel zugeführt. Das XV. Jahrhundert kennt kaum eine andere Aufgabe, als ihn vollständig zu begründen und allseitig auszubilden. Es umwandelt die überlieferten Typen in unmittelbar deutliche Charaktere, schärft den psychologischen Ausdruck und verleiht den Darstellungen das Gepräge heiterer Gegenwärtigkeit, nicht allein indem es die Handlung in zeitgenössischer Umgebung vor sich gehen läßt, sondern auch indem es die der wirklichen Natur abgelauschten Züge auf die religiösen Gestalten überträgt; es setzt unbefangen an die Stelle des strengen kirchlichen Nimbus den Reiz sinnlicher Schönheit und strebt offen nach der Erzielung rein ästhetischer Wirkung, mag darüber auch zuweilen das Recht der Tradition verkürzt werden. Nicht minder gewichtig und umfassend sind die Anstrengungen, das Gerüste der äußeren malerischen Formen fertig zu bauen. Mit dem gleichen Eifer untersuchte man die Regeln der Gewandung wie die gesetzmäßigen Linien des nackten Körpers, man sah der Natur das Aussehen der Einzelgestalten mit Genauigkeit ab und lernte die Bewegung größerer Gruppen und ganzer Massen verstehen, man studirte mit geübtem Auge die Farbenwirkungen und prüfte die Gesetze der Perspective.

Mit Recht kann man das XV. Jahrh. als das Zeitalter der Entdeckungen und Erfindungen auch auf dem Gebiete der Malerei bezeichnen, und auch hier behaupten, daß die Anregungen, die man der vermehrten Kenntniß der Antike verdankt, nahezu gegen den Gewinn verschwinden, welche man aus der unmittelbaren Naturbeobachtung schöpfte. Und als in der nächstfolgenden Periode die ideale Kunstweise wieder zur Geltung kam, welche Entwicklung keineswegs befremden kann, da ja der Stoffkreis noch sein traditionelles Ansehen bewahrte und einen bewußten Widerstand gegen die Anschauungen der Vergangenheit Niemand

beabsichtigte, so wurde der eben errungene Fortschritt nicht verläugnet, die Beherrschung der äußeren Formenwelt, das liebevolle Verständniß der Erscheinungen nicht bei Seite gesetzt. Wohl huldigt der Künstler dem reinen und abgeschlossenen Style, in der Composition gelten architektonische Gesetze, die Linien und Formen werden auf das Maß des Allgemeingiltigen zurückgeführt, alles Überschüssige vom Ausdrucke entfernt, derselbe dem Gedankengehalte strenger und genauer angepaßt. Wie aber der Gedankengehalt von der individuellen Phantasie frei geschaffen wurde, nicht allein in mythologischen und allegorischen Bildern, sondern auch bei religiösen Darstellungen, deren Gegenstand dem Künstler als ein todter Stoff gegenübertrat, welchem er erst das künstlerisch lebendige Gepräge aufdrücken mußte: so machte sich auch in der Formengebung der innigste Anschluß an die wirkliche Natur bemerkbar. Bilder der reinen Natur, wie sich dieselbe etwa gestalten würde, wenn wir sie ungetrübt von widrigen Zufällen erblicken könnten, schwebten der Phantasie des Künstlers vor, er hielt seine erfinderische Kraft nicht höher als den Reichthum der Natur und suchte bloß die mannigfachen Schleier, die denselben verhüllten, zu entfernen. Der formenvollendete Idealismus des XVI. Jahrhundertes geht über den realistischen Schilderungston des früheren Zeitalters weit hinaus, aber steht in keinem feindseligen Gegensatze zu ihm, hat vielmehr dessen Durchbildung zur nothwendigen Voraussetzung.

Wir haben in den allgemeinsten Umrissen den Entwicklungsgang der bildenden Künste im Laufe des XV. und XVI. Jahrhundertes angedeutet und die Überzeugung gewonnen, daß, wenn auch die Plastik keine allgemein giltigen Typen schuf und die Architektur von der früher verfolgten Bahn abwich, doch wenigstens die Malerei in glänzendster Weise vollendete, was die älteren Zeiten vorbereitet hatten. In dem unbedingten Vortritte der Malerei liegt auch die Erklärung zu der Stellung der Schwesterkünste, die unwillkürlich derselben dienstbar wurden, und von dem Wesen der Kunstgattung, welche die Zeitbildung am reinsten und reichsten verkörperte, einzelne Züge in sich aufnahmen. Ob nicht in der Malerei trotz ihrer augenblicklichen Vollendung der Keim des Widerspruches und damit des Verfalles sich regte, ist eine Frage, die erst später beantwortet werden kann.

Vierunddreißigster Brief.

Die nordische Kunst. Der Holzschnitt und der Kupferstich. Dürer, Holbein d. j., Cranach.

Der künstlerische Realismus, in dessen Herrschaft wir den Übergang zur neueren Kunstweise begrüßten, fand im Norden eine frühere und freundlichere Heimat als jenseits der Alpen. So kräftig und erfolgreich als Jan van Eyck denselben durchgeführt hatte, konnte kein gleichzeitiger Italiener dessen sich rühmen. Aber auch Eycks Nachfolger, weder in Flandern noch in den stammverwandten Nachbarländern, waren im Stande, mit dem großen Meister Schritt zu halten und die von ihm betretene Bahn weiter zu verfolgen. Dieses Stillstehen in der Entwicklung wird durch die ungünstigen äußeren Bildungsverhältnisse mühelos erklärt. Der Realismus in der Malerei kann ohne die Unterstützung, welche ihm reiche und glänzende Lebensanschauungen gewähren, nicht gedeihen: sie fehlten im Norden während des XV. Jahrh. gänzlich, und zwangen so auch die mächtigste persönliche Begabung zum Feiern. Derselbe Umstand, welcher in Deutschland den frühzeitigen Beginn der realistischen Kunstweise bedingt hatte, der zunftmäßige Betrieb, der Anschluß an städtische Bildung hemmte den weiteren Fortschritt derselben. Denn nachdem alle Anregungen, welche die erstere dem Künstlersinn darboten, erschöpft waren, verlangte dieser einen anderen Boden; da er ihn nicht fand, aus vertrockneten Wurzeln seine Nahrung zu holen angewiesen blieb, so erstarrte er und verlor die lebendige Kraft wie die culturgeschichtliche Bedeutung. Wenn der Mangel einer formenreichen nationalen Bildung, die Einschränkung der Künstler in enge, kleinbürgerliche Kreise die Vollendung der realistischen Kunstweise verwehrte, so fehlte es auf der anderen Seite auch an jeglicher Handhabe, auf den Idealismus zurückzulenken und mit realistischen Erfahrungen bereichert, demselben eine neue Stätte zu schaffen. Die Tradition, soweit dieselbe im künstlerischen Leben galt, bot ihm keine Stütze, aus den Wurzeln der germanischen Phantasie keimten nur spärlich jene Neigungen für das Maßvolle, in sich Abgeschlossene, welche dem Idealismus eigenthümlich sind. An die Antike sich anzulehnen, um das plastische Gefühl zu stärken und dem Streben der realistischen Malerei nach scharfer und breiter Schilderung ein Gegengewicht zu halten, war gleichfalls unthunlich, da ihre Vorbilder nicht in unmittelbarer Weise angetroffen wurden und auch das geringste Verständniß derselben der nordischen Künstlerbildung verschlossen blieb. So wurde es das Schicksal der bildenden Künste dießseits der Alpen, lange Zeit

zwischen der mittelalterlichen und der neueren Weise in der Mitte zu schweben, an jener mit halbem Herzen zu hängen und doch nicht die letztere mit voller Kraft durchzuführen, bis der Muth zu bedeutenden Schöpfungen sank und die Selbstständigkeit sich verlor. Das organische Wesen der gothischen Architektur war im XV. Jahrhunderte in ein Zerrbild verwandelt worden, dennoch bewahrte man noch treu sein Formengerüste. Die Phantasie der Bauleute empfand nicht das Bedürfniß, zu den römischen Formen zurückzugreifen, sie kannte sie auch nicht, und wenn sie dieselben gekannt hätte, so vermochte sie dieselben bei dem Abgange eines glänzenden höfischen Lebens nicht zu verwerthen. Die Holz- und Steinsculptur sammelte sich nicht zur reinen plastischen Einfachheit, zeigte durchschnittlich das derbe Handwerksgepräge. Zur Ausbildung der monumentalen Malerei gebrach es an allen äußeren Bedingungen, die Schöpfungen der Ölmalerei schließlich entbehrten des tieferen Formenreizes, und waren der neueren Anschauungsweise wenig zusagend, wenn auch ihre Entstehung in eine Zeit fällt, wo die Herrschaft der letzteren bereits angebrochen war. Nur übelberathener Patriotismus kann diese Thatsachen abläugnen, aber eine noch größere Befangenheit würde es verrathen, wollte man den nordischen Künstlern aus dem Grunde, weil die allgemeinen nationalen Verhältnisse auf die bildenden Künste nicht befruchtend wirkten, nur eine untergeordnete Phantasiekraft zuschreiben und allen und jeden Antheil an der modernen Kunstentwicklung absprechen. Das XV. Jahrhundert fügte zu den bereits bekannten und geübten Kunstgattungen noch einen doppelten Zweig der Malerei hinzu, an welchem die nordische Phantasie nicht allein mit der größten Liebe hing, sondern in welchem sie auch das rechte Ausdrucksmittel fand, ihr Verständniß der neueren Anschauungen zu bethätigen. Wir meinen den Holzschnitt und Kupferstich, nicht wie er in der Gegenwart betrieben wird, wo er Formen und Gedanken von einem Fremden leiht, und nur die virtuose Technik als eigenthümlich sich vorbehält, sondern wie er ursprünglich bestand, als eine selbstständige Weise, künstlerische Gedanken zu verkörpern, wo zwischen dem geistigen Gehalte des Werkes und dem verwendeten Materiale die innigste Wechselwirkung herrschte, die Erfindung und die technische Ausführung nicht gleichgiltig zu einander sich verhielten, vielmehr durchschnittlich einer Hand anvertraut waren, oder wenigstens eine gegenseitige innere Beziehung offenbarten.

Die Geschichte des Holzschnittes und Kupferstiches bestätigt im Ganzen die Ansicht, daß die wahre Heimat beider Kunstzweige im Norden gefunden wird. Die Untersuchung, wie frühe man begonnen hatte, in Holz- und Metalltafeln die Umrisse einer Zeichnung auszusparen und

über die Grundfläche zu erhöhen oder vertieft sie einzugraben, hat für den vorliegenden Zweck keinen erheblichen Werth. Man kann für den einen wie für den anderen Fall Beispiele aus dem classischen Alterthume anführen und durch Zeugnisse belegen, daß auch dem tieferen Mittelalter die Fertigkeit in ein weicheres Material Zeichnungen zu schneiden, in einem härteren dieselben zu graviren, nicht fremd blieb. Der Aachner Kronleuchter mit seinen vertieft eingegrabenen Engelsgestalten reicht noch viel weiter zurück als die großen gravirten Grabplatten in Flandern, England und Norddeutschland, auf welche neuerlich die Aufmerksamkeit der Forscher gelenkt wurde, und vollends Formschneider und Briefmaler übten schon frühzeitig ihr zünftiges Gewerbe. So lange aber die Absicht der Vervielfältigung fehlte, war das Ganze eine todte Erfindung. Daß der Holzschnitt — der wahrscheinlich noch ältere Metallschnitt trat bald gegen den gefügigeren Holzschnitt in den Hintergrund — auf deutschem (süddeutschem?) Boden zuerst geübt wurde, darüber herrscht nicht der geringste Zweifel. Dagegen wurde die Erfindung des Kupferstiches bereits im XVI. Jahrhunderte Italien zugeschrieben und erzählt, der florentinische Goldschmied Maso Finiguera habe von einer Nielloplatte Probeabdrücke auf Papier genommen und sei auf diese Art im Jahre 1452 auf den Gedanken gerathen, gravirte Zeichnungen zu vervielfältigen. Obgleich nun sowohl die Originalplatte in Florenz wie der Papierabdruck im Kupferstichcabinete zu Paris vorgewiesen wird, so besitzt dennoch die ganze Angabe nur eine äußerst geringe innere Begründung und die unbefangene Forschung kann sich von derselben nur die Überzeugung aneignen, daß die gravirten Nielloplatten zu den nächsten Vorstufen des Kupferstiches gehören. Ihr Gebrauch beschränkte sich ohnehin keineswegs auf Italien, sondern war, wie die bekannten Niellos in Basel beweisen, auch in Deutschland heimisch. Gesetzt aber auch, der erste Anstoß zur Erfindung des Kupferstiches wäre von Italien ausgegangen, so bleibt dennoch die Thatsache vollkommen giltig, daß dieser und der ihm verwandte Kunstzweig des Holzschnittes nur im Norden in seiner wahren Bedeutung erkannt und gebührend gewürdigt wurde. In der Geschichte des Kupferstiches mögen immerhin der Monte Santo di Dio vom J. 1471 und andere italienische Stiche des XV. Jahrh. eine hervorragende Stelle einnehmen, in den Augen des Fachmannes die italienischen Arbeiten des XVI. Jahrh. die höchste formelle Vollendung besitzen, ein allgemein historisches Interesse nimmt nur die Entwicklung des Kupferstiches im Norden in Anspruch. Denn in diesem Materiale sowie in jenem des Holzschnittes hat hier die Zeitbildung den nächsten Ausdruck gefunden, und insbesondere auch die Künstlerphantasie sich ein Feld

erobert, auf welchem ihre Vorzüge am glänzendsten leuchteten, ihre Mängel nur wenig bemerkt wurden.

Ein lehrhafter Zug war der nordischen Malerei seit ihrem Ursprunge nicht fremd geblieben, sowohl in einzelnen Tafelbildern wie in Wandgemälden und Glasmalereien trat der Zweck der Unterweisung des armen Volkes mit in den Vordergrund. Aber die Kirche, welche der Kunstübung vorstand, verwehrte dem grübelnden Sinne des Individuums sich einzumischen und den festgestellten Gedankenkreis zu durchbrechen. Als jedoch die Bedeutung des individuellen Lebens höher stieg und dessen Ungebundenheit zu den höchsten Erdengütern gezählt wurde, erwies sich jene beschränkende Macht als unzureichend. Tausende von Gedanken, die bis dahin unbeachtet in der Luft flatterten, gewannen eine erhöhte Bedeutung, eine noch größere Zahl war durch die Naturentdeckungen und den erweiterten Horizont neu geweckt worden. Die einen wie die anderen sollten nun fixirt werden, nicht bloß durch das todte Wort, sondern gar häufig auch, da sich die Lust des Mittelalters an sinnlichen Anschauungen nicht plötzlich verlor, durch lebendige Bilder. Wie die Erfindung der Buchdruckerkunst, ganz abgesehen davon, daß die vorhandenen Kenntnisse in tiefere Schichten drangen, auch auf das Wesen der Gedanken Einfluß nahm und die Bildung veränderte, die Vorstellungen feiner nuanciren lehrte, losere Verbindungen derselben gestaltete, bald zu abgekürzten Formen, bald zur Weitschweifigkeit verführte: so hat auf der anderen Seite der Drang, den inviduellen Gedanken bis auf die flüchtigen Einfälle herab, Körper zu leihen, die schärfere Betonung des „Was" als des „Wie" der Darstellung, die natürliche Ungeduld, den unendlich rasch gleitenden Gedankenfluß in spröde, einer ausführlichen Behandlung bedürftige Formen zu kleiden, ein passendes Material erzeugt und im Holzschnitte die ihm zusagende künstlerische Form gefunden. Den derben, breitgezogenen, höchstens durch mechanisch geführte Schattenstriche oder durch Farbe belebten Umrissen, wie sie in der ersten Zeit des Holzschnittes uns entgegentreten, sieht man die formelle Anspruchslosigkeit sofort an. Genug, daß den Vorstellungen, selbst wenn sie abstracter Natur sind, und den Erfindungen der regen Einbildungskraft eine sinnliche Gestalt geschenkt und der in der Bildung vorwiegende didaktische Trieb befriedigt werden kann. Mehr wird nicht verlangt, gerade diese Anwendung des Bildes liegt im Geiste der Zeit und findet bei dem Volke, welches die Bibel zu lesen beginnt, mit Chroniken sich unterhält, an der Beschreibung von Naturgegenständen sich erfreut, durch die Zerwürfnisse im Glauben zu einer tendentiösen Anschauung getrieben wird, den größten Anklang. Wie jede Kunstweise, welche wesentlichen

Bedürfnissen dient und aus der innersten Seele entspringt, so leiht auch der deutsche Holzschnitt einzelne seiner Eigenschaften anderen Kunstgattungen. Die Miniatumalerei z. B. des XV. Jahrh. geht gleichfalls (Antithesis Christi et Antichristi des Bohuslav de Czechtic in Jena) auf die Tendenz ein, das ausschließliche Streben nach Charakteristik, welches wohl dem Holzschnitte zukommt, ohne Rücksicht auf selbständige Formenschönheit, macht sich auch auf Tafelbildern geltend. Es heftet sich ferner der stetige künstlerische Fortschritt an den Holzschnitt. Wir haben die Schicksale der Ölmalerei im Laufe des XV. Jahrhundertes früher angedeutet. Die einzelnen Schulen, die flandrische, die ober- und niederdeutsche, welche wieder in zahlreiche Specialschulen zerfallen, lösen einander keineswegs wie der höhere Grad der Vollendung den niederen ab, auch in ihrem inneren Schooße offenbaren sie keine Entwickelung. Ebensoviele Ansätze zum Guten, als wir gewahren, ebensoviele Abbrüche des Begonnenen treten uns entgegen. Dagegen bemerkt man in der Holzschneidekunst von ihren ältesten Denkmälern aus dem Beginne des XV. Jahrh. angefangen bis in das XVI. Jahrh. herab, wo die Leistungen sowohl in der technischen Ausführung wie im geistigen Gehalte Vollendetes bieten, ein unablässiges Fortschreiten. Ganz gleich verhält es sich mit dem Kupferstiche, welcher eine noch feinere künstlerische Behandlung gestattet und noch selbstständiger wirkt als der gewöhnlich an das Wort als dessen Illustration angelehnte Holzschnitt.

Alle Anregungen, welche der Phantasie von außen zuströmen, der ausgebildete Formensinn, das tiefere Verständniß der Farbenharmonie, die gewandte Beherrschung der Lebensverhältnisse, die Fähigkeit, aus sich herauszutreten und mit dem Gegenstande der Darstellung gleichsam eins zu werden, gingen dem deutschen Künstler, der in einer mittleren ärmlichen Lebensschichte wirkte, verloren, auf die so wichtige Gunst reicher und glänzender Anschauungen mußte er verzichten. Nur was ihm Niemand geben, Niemand rauben konnte, was er aus der eigensten Kraft seines Geistes schuf, bildete seine Stütze. Er konnte nicht erhaben componiren, aber tiefsinnig erfinden, nicht reizend malen, aber poetisch charakterisiren, nicht durch Formenschönheit anziehen, aber durch den Humor der Auffassung ergötzen. Tiefsinnige Erfindungskraft und humoristisches Wesen bilden den Grundzug der deutschen Malerei im XV. und nächsten Jahrhundert. Aber zur Verwerthung dieser Gaben reichte das sonst übliche Material nicht aus. Sowohl in der Fresco- wie in der Ölmalerei besitzt die reine Form über den Gedanken das Übergewicht und hemmt die nothwendige Rücksicht auf die zahlreichen Gesetze, welche bei der Anwendung der Farbe beobachtet werden müssen, das freie Ge-

bahren der poetischen oder humoristischen Erfindung. Um so trefflicher eignet sich aber dazu ein Material, bei welchem die Form willig dem Gedanken sich fügt, keine eigenen Ansprüche erhebt, jedem Zuge der Phantasie bis in die entlegensten Winkel zu folgen im Stande ist, zwar nicht durch die volle äußere Wahrheit glänzt, desto schärfer dagegen den beabsichtigten Ausdruck und Charakter wiedergibt. Eigenschaften, welche dem Kupferstiche im vollen Maße zukommen und aus diesem Grunde auch diesen Kunstzweig in hohe Gunst brachten. Man täuscht sich, wenn man meint, die Möglichkeit der Vervielfältigung, und dadurch der Verbreitung einer Kunstvorstellung in weiten Kreisen, bilde das ganze Verdienst des Kupferstiches. Man prüfe nur die einzelnen Blätter, und man wird die Überzeugung erlangen, daß die Mehrzahl der Kunstvorstellungen keine andere Verkörperung duldeten und nur mit Hilfe des Kupferstiches (oder des Holzschnittes) versinnlicht werden konnten, daß z. B. der ganze Kreis des Phantastischen und Humoristischen verbannt werden müßte, weil dieser die Einschränkung auf die empirischen Naturformen von sich weist, jedes andere malerische Material dagegen die letzteren zur wesentlichen Richtschnur nimmt, daß in diesem Falle also die nordische Kunst des wichtigsten Ausdrucksmittels beraubt, der neueren Bildung unzugänglich geworden wäre. Den reinen und unmittelbaren Genuß, den wir bei der Betrachtung altdeutscher Ölbilder des XV. Jahrhundertes vergeblich suchten, bieten uns erst die Kupferstiche. Sie stammen zwar aus denselben Schulen, wir können einen Kreis von Kupferstechern, der sich um die Brüder Eyck und ihre Nachfolger sammelte*), ferner Anhänger der niederrheinischen**) und der oberdeutschen Schule***) aufweisen, ja in Hans Burkgmaier, Baldung Grün, Martin Schongauer u. s. w. begegnen wir Namen, die beide Künste überaus hoch preisen: während wir aber von der Malerei eingestehen müssen, daß sie den Forderungen des vollendeten Realismus immer weniger genügte, erblicken wir in der altdeutschen Kupferstecherkunst den letzteren nicht allein erfolgreich gehandhabt, sondern auch einen neuen Standpunkt, jenen des Humors herrschend. Wie schon in jener Zeit die italienischen Zeitgenossen den hohen Werth der deutschen Kupferstiche willig aner-

*) Einzelblätter im Amsterdamer und Dresdner Kupferstichcabinet; die Blätter des holländischen Meisters v. J. 1480, der maître aux banderoles u. A.

**) Franz v. Bocholt, der Meister mit dem Weberschiffchen, jener der Schöpfungstage, Israel v. Meckenen.

***) Der Meister E. S. v. J. 1466 und zahlreiche nur in Monogrammen bekannte Stecher.

kannten, wie selbst Michelangelo es lehrreich für seine Ausbildung hielt, einen alten deutschen Stich, den Martin Schön entworfen, mit aller Treue und Sorgfalt nachzuzeichnen und der berühmteste italienische Kupferstecher Marc Antonio Raimondi seine Tüchtigkeit zu nicht geringem Theile dem Studium Dürer'scher Holzschnitte verdankte: so fühlen wir uns auch heutzutage zu denselben noch unmittelbar hingezogen und verehren in ihnen würdige Vorbilder, was von den schwäbischen oder fränkischen Tafelbildern auch der eifrigste Vertheidiger altdeutscher Kunst nicht behaupten wird. Und noch mehr. Mit gutem Grunde haben wir die beiden größten Helden der deutschen Kunst: Albrecht Dürer und den jüngeren Hans Holbein nicht unmittelbar ihren Zunft- und Schulgenossen angereiht, obgleich der eine der fränkischen, der andere der schwäbischen Schule nach den äußeren Verhältnissen zugezählt werden kann, dieselben vielmehr der neuen Kunstperiode einverleibt, und die deutschen Kupferstecher und Holzschneider als ihre Vorfahrer ihnen vorangestellt. Daß beide Meister, namentlich Albrecht Dürer, dem Holzschnitte und Kupferstiche einen großen Theil ihrer Kraft zuwandten und Großes für dessen Vollendung thaten, könnte auch als eine Rechtfertigung gelten. Dazu gesellt sich aber der wichtigere Umstand, daß alle Vorzüge und Eigenthümlichkeiten des deutschen Kupferstiches sich in den beiden Männern zur individuellen Anlage und persönlicher Gesinnung verdichten. Das Überfluthen der Form durch einen reich und tief gedachten Inhalt, das beinahe unumschränkte Walten der Erfindungskraft, der Humor der Anschauungen, die oft bis zur Einseitigkeit scharfe Charakteristik, bei welcher aber die Kraft des Ausdruckes und die Fülle sinniger Beziehungen die mannigfachen Ecken und Winkel der Formengebung leicht vergessen macht, und schließlich die Vorliebe für porträtartige Auffassung finden sich als wesentliche Eigenschaften in der Kunstrichtung der beiden Meister vor.

In Ungarn wurzelt Albrecht Dürers Familie. Der Vater, ein Goldschmied, hatte sich nach langer Wanderung in Nürnberg häuslich niedergelassen und hier im J. 1471 den Sohn Albrecht, von 18 Geschwistern den Zweitgeborenen, geschenkt erhalten. Ursprünglich für die Goldschmiedkunst bestimmt und in derselben vom Vater unterwiesen, trat Albrecht Dürer später zu einem anderen Gewerbe über und wurde in die Werkstätte Wohlgemuths als Lehrling gethan. Nach vollendeter Lehrzeit zog der neunzehnjährige Jüngling nach alter Sitte auf die Wanderschaft, sah die Schweiz und den Elsaß, wo er vielleicht die Unterweisung Martin Schön's genoß, baute heimgekehrt sich den häuslichen Herd und begann Pinsel, Grabstichel und Feder emsig zu rühren. Als er 1495 Venedig besuchte, fand er neben mannigfachem Beifalle doch

auch vielen Tadel, wie dieß der Gegensatz seiner Kunstweise zu der formreinen italienischen wohl erklärlich macht; eine ungetheilte Anerkennung genoß Dürer auf seiner niederländischen Reise, welche er wenige Jahre vor seinem viel zu früh erfolgten Tode (1528) vollführte. Mit Ausnahme dieser beiden größeren Reisen blieb Dürer seiner Nürnberger Heimat treu, die ihm aber wahrlich diese warme Liebe schlecht dankte, vielmehr „kläglich und schimpflich," wie Dürer selbst urtheilt, den größten Genius der deutschen Nation im mühseligsten Erwerbe darben ließ. Auch die vielbesungene Verehrung des letzten Ritters für Dürer läßt sich nicht mit der thätigen Kunstliebe der Mediceer vergleichen und verschaffte dem Meister nicht jenen großen und reichen Wirkungskreis, welcher seiner Kraft angemessen war. Unter diesen Umständen kann die geringe Zahl ausgedehnter Tafelbilder nicht auffallen.*) Aber auch bei günstigeren Verhältnissen hätte Dürer sich schwerlich in diesem Gebiete frei gefühlt. Er konnte die Schule, die ihn gebildet, nicht völlig verläugnen, die harte Färbung, das geringe Maß malerischer Modellirung nicht plötzlich aufheben. Daß er dem Verständniß malerischer Reize nicht unzugänglich war, beweist sein Rosenkranzfest, unter venetianischem Einflusse geschaffen und durch das kräftige, ja brillante Colorit, den breiten Auftrag, den reichen Farbeneinklang vor allen anderen Werken ausgezeichnet. Aber im Allgemeinen offenbart schon die Compositionsweise Dürers, z. B. im Martyrium der Zehntausend, im Tode der Maria, seine geringe Aufmerksamkeit auf die Durchbildung der streng malerischen Phantasie. Ungleich mehr sagten ihm Porträtdarstellungen und einfach aber tief gedachte Charakterschilderungen zu. Von ersteren besitzen wir zahlreiche Beispiele, darunter die berühmtesten das Selbstbildniß v. J. 1500 und das Porträt des Hieronymus Holzschuher (1526) in Nürnberg, namentlich das erstere zwar vom malerischen Standpunkte nicht unbedingt zu loben, wohl aber durch die sicher und liebevoll ausführliche Zeichnung und sodann durch die treffende Wiedergabe des persönlichen Kerns überaus anziehend. Nirgends zeigt sich aber Dürers eigenthümliche Größe so mächtig und unbeschränkt als in seinen sog. vier Aposteln oder Temperamenten (in München), in welchem Doppelbilde der tiefsinnige Meister nicht allein den Ideen, welche zu seiner Zeit die

---

*) Die wichtigsten sind: Das Rosenkranzfest in Prag, die Dreifaltigkeit in Wien, das Martyrium der Zehntausend ebendort, eine verloren gegangene Himmelfahrt und Krönung Mariä, der Tod Mariä in England, die Kreuztragung in Dresden, das Baumgärtner'sche Altarbild in München, die Anbetung der Könige in Florenz, Hiob (mit zerstreuten Seitenflügeln) in Frankfurt.

deutsche Welt bewegten, ein unsterbliches Denkmal setzte, sondern auch die großartigen Gegensätze im Erfassen des Glaubens, hier mit Kraft und durchdringendem Verstande, dort mit Liebe und warmer Empfindung erläuterte, und dieß mit Hilfe einer Technik, welche alles von ihm Geschaffene an Vollendung und Einfachheit überragt. Wir dürfen dabei einen Umstand nicht unerwähnt lassen, welcher ebenso sehr Dürers Phantasierichtung, wie die deutsche Kunstweise überhaupt charakterisirt und noch bis auf unsere Tage herab seine Giltigkeit bewahrt. Die Zusammenstellung der vier Kirchenfürsten, der Ausdruck und die Bedeutung, die jedem Einzelnen verliehen wird, der ganze Gedanke steht der Tradition durchaus fern, wurde vom Künstler ersonnen, spricht seine eigenste individuelle Anschauung in poetische Formen gekleidet aus und wurzelt durchaus in seiner persönlichen Empfindung. Es erscheint natürlich, daß Dürer diesem Zuge noch viel rückhaltloser folgte, wenn er den Pinsel mit dem Grabstichel vertauschte, oder für den Holzschneider Zeichnungen fertigte. So fesselte ihn die „heimliche Offenbarung Johannis," welche er im J. 1498 in 16 Blättern versinnlichte, weil sie seinem erfinderischen Geiste den freiesten Flug gestattete und alle formellen Bedenken und Schranken niederschlug; so erging er sich gern in der Versinnlichung ergreifender Gedankenspiele, für die wir keinen rechten Namen (Melancholie, der Ritter und der Tod u. s. w.) haben, wenn wir auch den Schwung der Empfindung und den großartigen Sinn des Meisters vollkommen würdigen; so offenbaret er den Reichthum seiner Einbildungskraft nirgends reicher, als in den freien Illustrationen (Federzeichnungen), die er für das Gebetbuch des Kaisers Max fertigte. Dagegen hemmten ihn bei rein geschichtlichen Darstellungen (Passion, Leben Mariä) die gemeinen Anschauungen aus seiner Umgebung. Als Vorbild von ihm nothwendig benützt, verleiteten sie den Künstler oft zu argen Geschmacklosigkeiten, mag auch die frische Unmittelbarkeit der Darstellung die Liebe für das Einzelnste und Kleinste im Leben in den meisten Fällen darauf vergessen lassen.

Albrecht Dürer hat seine Laufbahn nicht abgeschlossen, seine Fähigkeiten nicht erschöpft. Am Abende seines Lebens noch gab er Urtheilen und Bekenntnissen Raum, die darauf schließen lassen, daß er durch eigene Kraft einen ähnlichen Standpunkt erreichte, welchen Tradition und günstigere allgemeine Verhältnisse in Italien heimisch machten, daß er von allem Grellen, Harten und Rohen sich lossagte und in der Formengröße und Einfachheit das rechte Ideal erkannte. Der kenntnißreiche, allseitig gewandte und erfinderische Nürnberger Meister hätte unter anderen Lebensbedingungen als nordischer Leonardo da Vinci die Grundlagen auch der

formell vollendeten Kunstweise, natürlich wie sie dem deutschen Auge und deutscher Bildung entsprach, festgestellt. Er starb, ehe er seine Aufgabe vollzog; unter seinen nächsten Nachfolgern: Hanns Wagner von Kulmbach († 1545), Hanns Schauffelein (1492—1539), Alb. Aldegrever (1502—1562), Barth. Beham (1502—1540), G. Pens (1510—1550) war keiner, der auch nur entfernt des Meisters Geisteskraft erreicht hätte, am wenigsten konnte Alb. Altdorfer (1488—1538), unter dessen Händen sich historische Scenen in ein buntes aber kindisches Puppenspiel verwandelten, den malerischen Formenreiz verwirklichen und die weltliche Kunst in Ansehen bringen.

Ein freundlicheres Geschick traf den jüngeren Hans Holbein (1498—1554); er genoß eine reiche Anerkennung, sah die Welt nicht bloß aus einem kleinen reichsstädtischen Winkel, durfte seine frühzeitig entwickelten Anlagen an trefflichen Vorbildern kräftigen und fand Gelegenheit, die scharfen Ecken der altdeutschen Kunstweise vollkommen zu beseitigen. Kann sich auch Holbein in Vielseitigkeit und Geistestiefe nicht mit Dürer messen, so ist dafür seine malerische Ausbildung harmonischer, das Verständniß seiner Werke zugänglicher. Von seinen italienischen Studien, über deren Beschaffenheit wir leider keine genaue historische Kunde besitzen, brachte er einen offenen Sinn für reine plastische Formen und Coloritwirkungen mit, sein Auge erscheint überhaupt der modernen Welt noch enger befreundet, als dieß bei dem großen Nürnberger Meister der Fall war, er kennt und zeichnet gern die Linien der neueren Architektur, steht den Leistungen der gleichzeitigen Italiener nicht fremd, läßt wenigstens stofflich von der Antike sich anregen und huldigt dem in der neuerer Bildung herrschenden Geiste der Reflexion, indem er ungescheut den Kreis der Allegorie betritt. Doch wird er keineswegs dem deutschen Wesen abtrünnig. Holbeins religiöse Darstellungen *) zeigen die Geltung der Tradition schon ziemlich abgeschwächt, die symbolische Weihe durch die kräftige Lebenswahrheit ersetzt; daß er von dem Ausdrucke herber Empfindungen nicht zurückschreckt, beweist die berühmte Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meier in Dresden. An die Stelle des göttlichen Christus ein sieches Kind zu rücken, der Madonna die schwer ernsten Züge einer Matrone zu leihen, den religiösen

*) Holbeins Jugendwerke bewahrt die städtische Galerie zu Augsburg. Wichtig sind außerdem: das Martyrium des heil. Sebastian (1516) in München, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige im Freiburger Münster und die Passion in der öffentlichen Sammlung in Basel. Holbeins beste Porträtsdarstellungen müssen in englischen Galerien aufgesucht werden.

Typus so vollständig zu beseitigen, hätte kein Italiener gewagt. Gleich Dürer ist auch Holbein durch die Schärfe und strenge Wahrheit der Charakteristik vorzugsweise ausgezeichnet und aus diesem Grunde in seinen Porträtbildern schwer zu übertreffen. Dieß gilt namentlich von den in England ausgeführten Bildnissen, in welchem Lande er sich 1526 (seit 1519 hatte er als Bürger in Basel gelebt) niederließ. Holbeins Beschäftigung mit der Porträtmalerei wurde vielfach als des großen Genius unwürdig beklagt. Abgesehen davon, daß sie ihn keineswegs ausschließlich in Anspruch nahm, wie er denn z. B. den Londoner Stahlhof mit allegorischen Schilderungen, mit dem Triumphzuge des Glückes und der Armuth schmückte, mußte nach der Richtung seiner Phantasie die Darstellung von Porträtcharakteren ihm nahe liegen und mit besonderer Stärke reizen. Vor allen Werken aber deutsch in Gedanken und in der Ausführung ist der Todtentanz, welchen Holbein auf 53 Blättern zeichnete und Hanns Lützelberger (oder Holbein selbst?) in Holz schnitt. Den Triumph des Todes über alle lebendige Creatur zu schildern, den Reigen zu zeichnen, den Jedermann, ob alt ob jung, ob hoch ob niedrig, mit dem Sensenmanne aufführen muß, war zwar schon vielfach versucht worden. Aber während dieses Motiv bald, wie bei den älteren Italienern im allegorischen Rahmen verkörpert, bald wie in den bekannten Todtentänzen zu Basel, Bern, Lübeck, Paris im wörtlichen Sinne als einförmiger Tanz aufgefaßt wurde, zeigt Holbein die unermüdliche Thätigkeit des Todes in lebendig dramatischen Zügen, indem er die Vertreter der verschiedenen Stände mitten im Leben, in ihrer charakteristischen Umgebung und Beschäftigung vom Knochenmanne überrascht werden läßt, und so nicht allein im dämonischen Auftreten des Todes mannigfach wechselnde Situationen herbeiführt, sondern auch eine Fülle geistreicher Nebenbeziehungen mit der Hauptdarstellung verflechtet. Kein Rang bleibt vergessen, keine gesellschaftliche Sünde ungerächt, kein Standpunkt von greller Ironie bis zum erschütternden Humor unvertreten. So anspruchslos auch der Holbeinsche Todtentanz in den äußeren Dimensionen erscheinen mag, so wird doch gerade dieses Werk den Namen des Künstlers zu den fernsten Geschlechtern tragen. Schon der entfernte Schauplatz der Holbein'schen Thätigkeit verhinderte eine ausgedehnte Nachfolge, dazu kommt noch, daß ebenso bei Holbein wie bei Dürer die unveräußerliche persönliche Empfindung ihre Kunstweise bedingt, nicht die Formengebung, sondern der Gedankengehalt die positive Seite ihres Wirkens bildet. Es fehlte zwar nicht an Männern, welche die Schranken der ersteren zu durchbrechen bemüht waren, bald in selbstständiger Weise, bald an Dürer anknüpfend; aber auch diese Bestrebun-

gen scheiterten an dem kunstfeindlichen Wesen der Zeit. So erscheinen die Werke des fränkischen Meisters Mathias Gruenewald im ersten Viertel des XVI. Jahrh. in Formen und Farben auch höheren Anforderungen entsprechend, jene haben die eckige Schärfe, das Gezwungene der Bewegung verloren, in diesen ist die Buntheit zu energischer Klarheit ermäßigt, wie wenigen Deutschen seiner Zeit gelingt ihm die Schilderung holdseliger weiblicher Anmuth. Die Betonung formeller Schönheit zwang ihn aber, bei dem überlieferten Stoffkreise zu beharren, machte ihn erfindungsarm, lähmte den Gedankenflug der Phantasie und entzog ihm auf diese Art die anregende Theilnahme der Zeitgenossen, sowie seiner trefflichen Weise den Einfluß auf die weitere Entwicklung der deutschen Kunst. *) Bei einem anderen Meister Hanns Baldung Grün aus Gmünd (1476—1552) zerstört der ungemessene Naturalismus, der aller idealen Wahrheit spottet und dennoch die naive Anschauung sich nicht mehr bewahrt hat, die Wirkung der unstreitigen technischen Verdienste und wird der innere Widerspruch, an dem die altdeutsche Kunst leidet, von neuem deutlich.**)

Kräftigere Anstrengungen leistete der bekannte sächsische Schnellmaler Lucas Kranach (1472—1553) in selbstständiger deutscher Weise dem Formenideale sich zu nähern. Diese Anerkennung muß man dem Meister lassen, wenn man auch auf der anderen Seite das ihm seit dreihundert Jahren gesungene Lob von Überschätzung und arger Befangenheit nicht freisprechen darf. Die rege Theilnahme an den religiösen Kämpfen seiner Zeit sichert ihm einen hervorragenden Platz in der Culturgeschichte, sein Streben, der neuen Lehre auch auf künstlerischem Gebiete Eingang zu schaffen, zeugt von dem hohen Begriffe, den er von dem Einflusse der bildenden Künste hegte. Aber abgesehen davon, daß Lucas Kranach keineswegs der einzige war, welcher die Kunst in die tendentiöse Bahn lenkte, — auf protestantischer Seite muß ihm namentlich der als Dichter, Krieger, Reformator und Staatsmann gerühmte, als Maler wenig bedeutende Niclaus Manuel von Bern (1484—1530) zugesellt werden, auf katholischer antwortete man mit denselben Waffen,

*) Man lernt den Meister am besten in der Marienkirche zu Halle kennen, wo er 1529 einen großen Altarschrein zu Ehren der Madonna fertigte. Außerdem besitzt die Stiftskirche in Aschaffenburg (h. Valentinian), die Münchner Pinakothek (h. Erasmus und Mauritius), der Dom zu Brandenburg (?) und das Städel'sche Institut Werke von seiner Hand.

**) Sein Hauptwerk ist der Hauptaltar im Freiburger Münster: Mariä Krönung (1516). Dieselbe Kirche besitzt noch von ihm ein Triptychon mit der Kreuzigung.

ließ z. B. Christum durch die Reformatoren gegeißelt werden und stellte Calvin bildlich an den Pranger —: so liegt in dem Übertragen der Tendenz in die Kunst etwas Verwerfliches, weil sie von dem formellen Interesse abzieht, und über der stofflichen Bedeutung der Sache alles Andere vergessen läßt. Die kunstgeschichtliche Betrachtung muß bei Cranach jene Werke in den Vordergrund stellen, in welchen sich sein Streben, der malerischen Form zu genügen, kundgibt. Dazu gehören nicht allein die zahlreichen nackten Formengestalten, bald Eva, bald Lukretia, bald Venus genannt, sondern auch mehrere seiner religiösen Darstellungen, wie z. B. die Ehebrecherin und einzelne Madonnenbilder.*) Cranach that sein Bestes; konnte auch der Handwerksmaler keine tiefe Poesie des Gedankens erreichen, so ließ er es doch an lebendiger Naturwahrheit, an frischen Motiven und zierlichen Formenbildungen nicht fehlen. Seine Farbe ist klar und warm, mit seltenem Fleiße gleichmäßig über die ganze Bildfläche ausgegossen, einer Veränderung im Laufe der Zeit weniger unterworfen, als die Werke der meisten älteren Meister. Aber freilich, wenn Cranachs Bilder nicht nachdunkeln, so zeigen sie dafür auch keine Tiefe, keine reiche Farbengliederung; wenn seine Frauengestalten auch zierlich und anmuthig sich bewegen, so sind sie doch nicht von argen Zeichenfehlern frei und am wenigsten dem sachlichen Charakter würdig und entsprechend entworfen. Es sind Verkleidungen in seiner nächsten Umgebung aufgegriffener Figuren zu allgemeingiltigen Typen. Die Unzulänglichkeit der Phantasiebildung, der Mangel an großen und reichen Anschauungen rächt sich auch bei Cranach und läßt ihn beinahe in Verlegenheit gerathen, wie solche Motive, die seinem Verständniß nicht unmittelbar nahe stehen, verkörpert werden können. Die Motive aber, zu welchen seine Phantasiebildung hinaufreicht, die Schwänke und Travestien, welche Schnaase ebenso richtig und geistreich mit Hans Sachsens Poesien in Verbindung gesetzt: der Ritter Simson mit der Prinzessin Delila, Prinz Paris mit den drei Göttinen, der Jugendbrunnen, der Wahrheitsmund u. s. w. mögen zwar ein kulturgeschichtliches Interesse für sich in Anspruch nehmen; worauf es jedoch für die gedeihliche Entwicklung der deutschen Malerei hauptsächlich ankam, sich ein reiches, reizendes und erhabenes Formengerüste zu schaffen, das konnten sie nicht erfüllen.

*) Cranachs berühmteste Altarwerke befinden sich in der Stadtkirche zu Schneeberg, im Meißner Dome (Kreuzigung), in der Wittenberger Stadtkirche (Abendmal) und in der Hauptkirche zu Weimar. Die meisten werden gegenwärtig seinem Sohne zugesprochen, ob mit Recht oder Unrecht, bedarf noch der endgiltigen Entscheidung.

So sehen wir denn die deutsche Malerei zwar des Bewußtseins von ihrem wahren Ziele theilhaftig werden, aber durch die Ungunst der allgemeinen Verhältnisse unfähig, dasselbe zu erkämpfen. Im Kreise der Bildnerei vollführt sich dasselbe Schicksal. Auch hier ist ein kräftiger Ansatz zur Überwindung der älteren formellen Schranken gegeben, eine vielversprechende Einkehr in den Realismus angebahnt, aber zur Vollendung gelangt diese Richtung nicht, noch weniger gelang es ihr, über den Realismus hinaus zum formenvollendeten Idealismus zu gelangen. Wenn man die deutschen Städte durchwandert und das Augenmerk auf die Sculpturen, namentlich auf die Schnitzwerke des XV. und theilweise noch des XVI. Jahrh. richtet, so wird man eine gediegene, tüchtige Arbeitskraft, einen ehrenwerthen, ernsten Kunstsinn durch alle Gaue, von Wien und Danzig bis zum Niederrhein (Xanten, Calcar, Köln) von Franken bis nach Pommern verbreitet finden. An begabten Individualitäten fehlte es keineswegs. Wir stoßen namentlich in Nürnberg auf zwei geistig befreundete Meister, auf den meist durch seine Schnitzwerke berühmten Veit Stoß aus Polen (†1533?) und den Erzgießer Peter Vischer (1455 [?] — 1529), welche den Realismus in der Plastik mit mächtiger Kraft ergreifen und den künstlerischen Standpunkt der Italiener des XV. Jahrh. nahe berühren.*) Im Schooße der Erzgießerei muß sich von Alters her technische Tüchtigkeit und eine gesunde Anschauung erhalten haben, wenigstens findet sich in keinem anderen Zweige der Bildnerei eine so wenig unterbrochene Reihe gediegener Arbeiten als hier, auch bewahrte sie die Tradition ziemlich lebendig. Daß Peter Vischer in allen Punkten seine Zeitgenossen überragt, ältere Motive glücklich wiederbelebt, von dem kleinlichen Wesen und dem rohen Naturalismus seiner künstlerischen Umgebung sich fern hielt, kann demnach nicht befremden. Ihn zeichnet aber noch ferner ein verhältnißmäßig feines Formgefühl und eine anregende Frische der Phantasie aus. Sein Hauptwerk, das Nürnberger Sebaldusgrab, wird schlecht beurtheilt, wenn man bloß die technische Gediegenheit und die maßvolle, naturwahre Formengebung hervorhebt. Auch die reiche Erfindungskraft, die Fülle sinniger Motive, die in demselben verkörpert werden, verdienen großes Lob. So erscheint Peter Vischer vollkommen dazu geeignet, die Bild-

---

*) Als Hauptwerk von Veit Stoß gilt der englische Gruß in der Nürnberger Lorenzkirche. Werke von seiner Hand werden außerdem noch in Krakau angeführt. Grabmonumente von P. Vischer befinden sich in der alten Pfarre zu Regensburg, im Erfurter Dome, in der Stiftskirche zu Römhild, in Aschaffenburg, Wittenberg u. a.

nerei dem Dienste der neueren Bildung entgegenzuführen und die individuelle künstlerische Schöpferkraft in ihr heimisch zu machen. Aber Verhältnisse, die schon früher angedeutet wurden, die reichsstädtische Beschränktheit, die geringe Kunstliebe der Fürsten, die Unbekanntschaft mit dem entsprechenden Stoffkreise, die Entfremdung vom mythischen Bewußtsein warfen die Kunst rasch wieder in das Handwerk zurück. Die einzelnen glücklichen Griffe, welche die Plastik in das Leben machte, die weniger gelungenen Genrebilder konnten das Schicksal nicht ändern, keine selbstständige deutsche Kunst schaffen. In der Geschichte des Handwerkes kann das XVI. Jahrhundert nicht mit Stillschweigen übergangen werden, in der eigentlichen Kunstgeschichte besitzt die Thätigkeit der deutschen Bildner an diesem Zeitraume keine Bedeutung.

Fünfunddreißigster Brief.

Die italienische Kunst im XV. Jahrhundert.

Wir haben das XV. Jahrhundert als die Zeit des Überganges bezeichnet. Dieß kann natürlich nicht so gemeint sein, als wäre die damals herrschende Bildung in sich widerspruchsvoll, in Gegensätze auseinanderfallend gewesen, als hätte die dieser Bildung entkeimende Kunst den Zeitgenossen nicht genügt, in ihnen nur die Sehnsucht nach Neuerungen geweckt, ihr geistiges Bedürfniß unbefriedigt gelassen. Gerade die italienische Kunst des XV. Jahrhundertes verdankt dem realistischen Wesen, das sie belebt, eine große Volksthümlichkeit, ein unmittelbares Ansprechen; wie alles Lebendige strebt sie nach weiterer Entwicklung und gedeiht nur in stetiger Bewegung, aber sie erscheint in sich abgeschlossen und nur wenn man sie im zusammenfassenden Rückblicke mit der Vergangenheit und dem nächstfolgenden Zeitalter vergleicht, bemerkt man an ihr ein höheres Ziel vorbereitende und anbahnende Züge. So wenig als die italienischen Staaten und Städte in jenem Zeitalter ihres kritischen Zustandes sich bewußt waren und an die nahen Veränderungen in ihrem Verfassungswesen glaubten, so wenig lag es auch im Sinne der Künstler und aller geistig thätigen Männer, die bloße Stufenleiter zu bilden, auf welcher spätere Nachkommen mühelos emporklimmen sollten. Die fieberhafte Unruhe, der Unglaube an den bleibenden Werth, an die Dauer überhaupt der gegenwärtigen Zustände, welche unsere Zeit charak-

terisiren und uns den Lebensgenuß rauben, für die Beschäftigung mit idealen Gegenständen unfähig machen, war damals glücklicher Weise noch nicht bekannt, hemmte nicht die freudige und rückhaltlose Kunstübung.

Noch immer bilden die Communen den wichtigsten Schauplatz der Kunstthätigkeit, an ihrer Spitze Florenz, freilich nicht mehr das alte politisch unruhige und wetterwendische, aber doch auch durch Kraft und Patriotismus ausgezeichnete Florenz der alten Zeit, sondern durch die demokratischen Bewegungen seiner gediegenen Freiheit beraubt und dem ungemessenen Einflusse einzelner herrschsüchtiger Führer überliefert. Aber wenn auch die italienischen Städte und Staaten in die Welthändel hineingerissen zu werden begannen und darüber das warme, ja begeisterte Interesse an den unmittelbaren Angelegenheiten verloren: so waltet doch noch in der Kunst der Geist des alten Bürgerthumes, der da z. B. den Dom der Heimatstadt schöner und prächtiger haben wollte, als alle anderen Bauwerke der Welt, der über sich hinaus nichts Höheres anerkennen mochte und gern das eigene Wesen in Bildern und Denkmälern sich wiederspiegeln sah. Die wichtigste Veränderung, welche Florenz traf, war die zunehmende Macht der Medici. Patrioten witterten mit gutem Grunde in ihr eine schwere Gefahr für die eifersüchtig bewachte städtische Freiheit. Vorläufig wurzelte sie zumeist in den glänzenden persönlichen Eigenschaften des Familienhauptes und nützte wenn auch nicht dem politischen Gedeihen, doch dem Aufschwunge der Bildung. Sie förderte namentlich die Kunst und bewahrte sie vor einer allzu kleinlicher und beschränkten Auffassung. So ist die florentinische Kunst des XV. Jahrhund. zwar noch eine locale und bürgerliche. Der Künstler fühlt sich nicht als Kosmopolit, für den die Menschheit nur in Besteller und Bewunderer sich gliedert, mit Leib und Seele hängt er noch an den Interessen seiner nächsten Heimat, zu einer Zunft geschrieben, bewahrt er einen festen Platz in der bürgerlichen Ordnung, handwerksmäßig, frei von genialem Übermuthe und Leichtfertigkeit ist gewöhnlich noch sein Verhältniß zum Arbeitsgeber. Auch in seinen Werken erscheint er zunächst bedacht, die Heimat zu verherrlichen; ihre hervorragendsten Männer finden Raum in seinen Bildern, ihr entlehnt er die einzelnen Gestalten, das Costume, den architektonischen Hintergrund, in ihre Mitte überträgt er unbefangen den Schauplatz der Darstellung. Aber er vergißt nicht, auch dem reinen Formensinn Rechnung zu tragen und nach äußerer Schönheit zu streben, darin unterstützt und getragen von der herrschenden Bildung. Allgemein bekannt und durch zahlreiche Züge zu erhärten ist die innige Liebe zum classischen Alterthume, welche sich Italiens im XV. Jahrh. bemächtigte, und nicht selten sogar zu dem Glauben, es lasse

sich dasselbe unmittelbar wiederbeleben, führte. Wir begnügen uns auf den eifrigen Cultus hinzuweisen, welchen Platon bei seinen florentinischen Verehrern genoß, auf das gesteigerte antiquarische Interesse und den nicht selten fanatischen Sammeleifer, und das unerschütterliche Ansehen, welches dem Kenner des Alterthums überall entgegentrat und ihn den Mächtigsten der Erde gleichstellte, sowie die politische Rolle einzelner griechischer oder römischer Manuscripte, die Wiederaufnahme der römischen Komödie zu betonen. Wenn auch die Künstler sich nur selten unmittelbar an dieser geistigen Bewegung betheiligten, so wurden sie doch durch die poetische Atmosphäre, welche das ganze Leben einschloß, überaus günstig angeregt, und durch die der Antike zugewendete Richtung der Cultur in dem Streben nach formeller Vollendung bestärkt. Es wurde bereits früher die hervorragende Geltung der individuellen Phantasie erwähnt und als ein Grundzug der neueren Kunst die Lockerung des stofflichen Interesses, die beginnende Herrschaft rein ästhetischer Anschauungen aufgestellt. Dadurch gewann die Antike eine erhöhte Bedeutung und bot sich durch ihre interesselose Formenschönheit als das natürlichste Vorbild dar. Zu einer unbedingten Nachahmung verspürte das Zeitalter der Renaissance noch keine Lust, wie wir am deutlichsten an der italienischen Architektur des XV. Jahrh. beobachten können.

Der große Filippo Brunellesco von Florenz (1377—1446), der Erbauer der berühmten Domkuppel, führte an der Kirche S. Lorenzo den modernen Baustyl in das Leben (es ist dieß eine Säulenbasilike, in den Details meistens nach römischen Mustern gegliedert) und componirte im Palazzo Pitti ein Werk erhabener Architektur, in welchem zum erstenmale die gewählten Formen, die Anordnung und die Gliederung aus einer allgemeinen ästhetischen Idee entwickelt wurden. Allerdings besitzt der Palast Pitti eine Lage, wie sie nicht schöner und entsprechender gedacht werden kann. Aber schon das weise Benützen derselben, die gerade für diesen bestimmten Raum gedachte Composition deuten das Vorwalten der individuellen, erfinderischen Phantasie an. Der von Brunellesco begründete Palaststyl, durch die Schönheit der Maßverhältnisse, die feinberechnete Abstufung der Mauerform (Rustica) vorzugsweise wirksam, wurde von Michelozzo (P. Riccardi), Benedetto da Majano (P. Strozzi), Giuliano und Ant. di San Gallo, Cronaca weiter entwickelt und behauptete sich nicht allein das XV. Jahrh. in Toscana, sondern fand auch in Urbino (der Herzogspalast von Cecco di Giorgio), in der Mark, in Rom und Neapel eine heimatliche Stätte. In allen diesen Werken erscheint der Einfluß der Antike noch eng begrenzt, so auch bei Leo Baptista Alberti (geb. 1398), obgleich der

letztere, ein durch seine umfassende Gelehrsamkeit hoch berühmter Mann, auch theoretische Studien anstellte und von der Begeisterung für die Antike ganz erfüllt war. Aber noch lebte in der Wirklichkeit eine viel zu große unmittelbare Kraft, als daß die künstlerische Abstraction hätte ungehindert herrschen können.

Noch selbstständiger, localer erscheint der ältere Renaissancestyl in Oberitalien. In Venedig kann eine gewisse Zähigkeit in der Bauweise, die stetige Wiederkehr einzelner Motive und ferner das Vorherrschen eines reichen, fröhlichen Glanzes über die reine, auf harmonische Verhältnisse gegründete Schönheit nicht auffallen. Das letztere erklärt sich aus dem Lebensprincipe, welches in Venedig herrschte, das andere muß auf die abgeschlossene Lage von Venedig, die sich auch in seiner Bildung wiederspiegelt, namentlich aber auf das bindende und beschränkende Element des Terrains zurückgeführt werden. In der Bodenbeschaffenheit der Lagunenstadt ist bereits der venetianische Baustyl vorbereitet, aus den angegebenen Gründen die längere Dauer des gothischen und als dieser endlich wich, die des frühern Renaissancestyles, durch die Familie der Lombardi, durch Buono, A. Bregno, A. Scarpagnino u. A. vertreten, und endlich das Festhalten an einzelnen Motiven, auch wenn die Style wechseln, leicht gerechtfertigt. Aber auch in der Lombardei, deren Bauthätigkeit während des XV. Jahrh. das höchste Interesse in Anspruch nimmt, offenbart die Renaissancearchitektur einen strengen localen Charakter, sie sagt sich nicht völlig los von der gegebenen Tradition (Backstein- und Pfeilerbau) und kann nicht aus dem abstracten Studium der Antike, sondern aus der entfesselten Phantasie der Künstlerindividuen begriffen werden. Die Façade der Certosa zu Pavia (von Ambr. Borgognone seit 1473) mit ihrem unermeßlichen plastischen und ornamentalen Schmucke, worüber die eigentliche architektonische Gliederung zurück tritt, ist nicht minder eigenthümlich und selbstständig concipirt, als die vielen Mailändischen Kirchen, welche mit Recht und Unrecht auf den Namen des großen Bramante von Urbino (1444—1514) geschrieben werden, und mit ihren polygonen Kuppeln, äußeren Galerien, vorherrschenden Pfeilern und Unterordnung der Gliederung unter die Decoration sich ebenso sehr von der florentinischen Renaissance unterscheiden, als sie von der schematischen Nachbildung des Alterthums entfernt sind.

Dasselbe Zeitalter, welches die eben geschilderten Neuerungen in der Baukunst erlebte, sah und begründete auch einen folgenreichen Umschwung in der Bildnerei. Die zur unbeschränkten Selbstthätigkeit erwachte individuelle Phantasie nahm zuerst ausschließlich eine realistische Richtung und fand sich durch die gelungene Wiedergabe der äußeren

Erscheinungen und eine frische Lebendigkeit der Darstellung befriedigt. Es sind dieselben Schulen, die wir bereits früher kennen lernten, welche sich auch jetzt wieder an dem Kunststreben betheiligen. Gleich im Beginn des XV. Jahrh. verläßt der Sienenser Jacopo delle Quercia (Hauptwerk: der Brunnen auf dem großen Platze) die ältere Tradition und lauscht mit scharfem Auge Ausdruck, Bewegung und Formentypen der umgebenden Wirklichkeit ab. Er zählt sowohl in Siena wie in Bologna (Niccolo dell' Arca) Nachfolger. Auch in Oberitalien dringt der Realismus ein und findet namentlich in Venedig in den Künstlerfamilien der Bregni, Lombardi und des Al. Leopardo treffliche Vertreter, welche allmälig auch für die antike Schönheit den Sinn geöffnet erhalten und durch eigenthümliche Anmuth der Kopfbildung sich auszeichnen. Rom besitzt noch keine hervorragende Bedeutung, es bezieht den Kunstbedarf großentheils aus der Fremde, und kann nur Paolo Romano als einen eingeborenen von dem neueren Geiste berührten Meister nennen. Den Hauptsitz der plastischen Thätigkeit bildet aus bekannten Gründen Florenz, wo Lorenzo Ghiberti (1344—1424?) die Grundlagen zu einer viele Menschenalter überdauernden Kunstweise legte und den malerischen Reliefstyl schuf, welcher eigentlich erst in unseren Tagen durch das tiefere Studium der hellenischen Sculptur vollständig beseitigt wurde. Halten wir die natürlichen Grenzen des Reliefstyles vor Augen, so können wir in das den „Pforten des Paradieses," den östlichen Thüren des Baptisteriums gespendete Lob schwerlich einstimmen. Der Reiz der einzelnen Gestalten, die vollendete Technik, die heitere Lebendigkeit der Motive können uns nicht die Verirrungen vergessen machen, zu welchen das Einführen der Perspective, das Vordrängen malerischer Grundsätze nothwendig verleiten muß. Doch muß man den Schönheitssinn des Meisters, wie er sich in den nördlichen (älteren) Pforten des Baptisteriums und in den leider nur wenigen freien Statuen von Orsanmichele offenbart, willig anerkennen und zugeben, daß alle Werke Ghibertis dem plastischen Ideale ungleich näher stehen als die bis zur Häßlichkeit und zum Formwidrigen scharf ausgeprägten, wenn auch lebendigen Gestalten Donatellos (1387—1466), dessen Einfluß, durch die vielen Wanderungen des Meisters begünstigt in weiten Kreisen und einem langen Zeitraume sich geltend machte, und nur allmälig wieder von dem frischen Schönheitssinne und den stylistischen Studien der Zeitgenossen zurückgedrängt wurde. Wenig bedeutend ist Brunellesco's, sowie der späteren Verocchio und Pollajuolo Thätigkeit als Bildner. Auch sonst ist die Mittelmäßigkeit auf diesem Gebiete häufiger anzutreffen, als auf jenem der Malerei, und z. B. Nanni di Banco, der

Bruder Donatellos: Simone, A. Rosellino, Mino da Fiesole, A. Ferrucci, Baccio da Montelupo u. A. Männer von bloßem localem Verdienste. Höher stehen Matteo Civitali in Lucca (1435—1501) durch den oft meisterhaften Ausdruck tiefer Empfindungen, die dem Ghiberti verwandten Benedetto do Majano und Benedetto da Rovezzano, vor Allen aber der Ahnherr einer kunstberühmten Familie und Begründer eines wichtigen Kunstzweiges, der Thonbildner Lucca della Robbia (1399—1488). Das Material des gebrannten und glasirten Thones läßt zwar monumentale Zwecke nicht erreichen, eignet sich aber desto trefflicher zur Durchführung decorativer Aufgaben, zur plastischen Belebung architektonischer Theile ohne durch das Anspruchsvolle letzteren zu schaden und zur Verkörperung anmuthiger und sinniger Gedankenspiele. Das naturalistische Gepräge konnte und sollte nicht umgangen werden, wurde aber wenigstens, so lange Lucca lebte, niemals einseitig hervorgehoben, schon durch das strenge Maß der Färbung, die Einschränkung auf fünf Farben wesentlich gemildert. Der Gegenstand der Darstellung bietet keinen Wechsel, es ist stes die Madonna oder ein Heiliger im Geleite von Engelsgestalten, welche die Kunst des Lucca und seiner zahlreichen Nachfolger in den Lunetten über Thüren und Portalen verherrlicht. In diesem engen Kreise jedoch entwickelt die Schule ein tiefes und sicheres Gefühl für das Schöne und Anmuthige, wie wir es bei den anderen florentinischen Werken dieser Zeit nur selten gewahren. Die Robbien — so werden die von Lucca und seinen Nachfolgern gearbeiteten glasirten Thonbilder genannt — gehören zu den letzten, gleichzeitig aber auch zu den schönsten Blüthen der kirchlichen Kunst.

Auf dem Gebiete der Malerei stoßen wir auf eine ähnliche Erscheinung. Auch hier führte die herrschende Bildung von der Glaubensinnigkeit ab, und fand das hingebende Sichversenken in die religiöse Ideenwelt in der Künstlerbrust keinen Wiederklang. Ehe aber die Malerei vom weltlichen Geiste gänzlich gelenkt wurde, entstand der kirchlichen Kunst ihr letzter und glänzendster Vertreter in dem seligen Dominicanermönche Fra Angelico da Fiesole (1387—1455). Auch er kann freilich nicht mehr die ehrwürdigen kirchlichen Typen in ihrer unnahbaren Hoheit wiedergeben, er kann sich nicht subjectiver Regungen entschlagen, und läßt in seinen Werken die bestimmte persönliche Eigenthümlichkeit durchblicken. Aber er kleidet diese Regungen seiner individuellen Phantasie in die Form von Inspirationen; so innig und warm hat er sich in den Darstellungskreis hineingelebt, so sehr ist er mit demselben zur Einheit verwachsen, daß er sich des Antheiles, den seine subjective Phantasie an seinen Schöpfungen nimmt, kaum bewußt wird. Seine

Vorfahren in der religiösen Kunst halten treuer die Tradition fest, dagegen steht Fra Angelico bis auf unsere Tage herab unerreicht da in der Wahrheit und Glut der religiösen Empfindungen, in der unschuldigen Schönheit des Ausdruckes und der keuschen Anmuth der Gestalten. In den kleinen Tafelbildern, in der Ölmalerei überhaupt konnte er nur in beschränkter Weise seinen heiligen Künstlersinn entwickeln, zur vollkommenen Würdigung dieses einzigen Mannes gelangt man erst im Angesichte der Fresken, mit welchen er das Kloster S. Marco in Florenz und in späteren Jahren eine Capelle im Dome zu Orvieto und eine vaticanische Kapelle schmückte. Freie Kenntniß der äußeren Formen, leichte Bewegungen, eine klare und eingehende Schilderung leidenschaftlicher Zustände darf man von dem Klosterbruder nicht erwarten. Während aber seine Zeitgenossen auf der Erde heimisch wurden, sah er die Himmel offen und bevölkerte seine auch technisch tüchtigen Bilder mit Köpfen und Gestalten von so überirdischem Reize, frommen Frieden und naiver Anmuth, wie wir sie vergebens in den Werken der anderen Florentiner suchen. Eine rührendere Trauer, ein tieferes religiöses Gefühl, eine innigere Heiligkeit, als aus dem großen Bilde der Kreuzigung (im Capitelsaale von S. Marco) spricht, kann nicht mehr gedacht werden. Ebenso übt auch die Holdseligkeit seiner Madonnen, die unberührte Frömmigkeit seiner Heiligengestalten einen unbeschreiblichen Eindruck. Trotz dieser Vorzüge, die namentlich die auf die Wiederbelebung der religiösen Malerei bedachte Gegenwart tiefer würdigen sollte, bleibt Fiesole außerhalb der Bahn stehen, welche die italienische Kunst des XV. Jahrhundertes einschlägt. Er findet zwar einzelne Gesinnungsgenossen (Don Lorenzo, Gentile da Fabriano), aber die große Gesammtheit der Maler hält sich an andere Muster, hat Sinn und Herz für eine ganz andere Welt offen. Der entschiedenste Realismus in den Gedanken wie in den Formen gelangt zur Herrschaft, zur gemüthlichen Freude am Leben, das nicht breit, nicht gegenwärtig genug geschildert werden kann, gesellt sich ein ernstes Streben, der Formenschönheit genug zu thun, durch eine edle und gemessene Charakteristik die dargestellten Vorgänge zu heben, die Bedingungen des malerischen Reizes zu erfüllen. An der Spitze dieser Richtung, die in Florenz ihren Hauptsitz aufschlägt, steht M a s a c c i o (1401—1443), dessen Fresken in der Karmeliterkirche zu Florenz (Capelle Brancacci) ganz und gar schon den modernen Geist athmen, unmittelbar verstanden werden und als das vom Künstler angestrebte Ziel die Beherrschung der äußeren Formen, eine ausgewählte Charakteristik und eine den malerischen Gesetzen (Perspective) entsprechende Composition bekunden, dabei aber durch die naive Übertragung der Scene in die unmit-

telbare Gegenwart ihr Wurzeln in einer local-städtischen Bildung verrathen. Masaccio's Einfluß erstreckt sich auf das ganze Jahrhundert, seine Thätigkeit ist das erste Glied in der Reihe jener wunderbaren Erfolge, welche die italienische Kunst seitdem bis zum Ausleben der Renaissance errang. Der früh verstorbene Meister findet in dem lustigen, sinnlicher angeregten Fra Filippo Lippi (1412—1469), in dem pathetischen Sandro Botticelli (1447—1515) und in Filippino Lippi (1460—1505) unmittelbare Nachfolger. Auch die anderen selbständig entwickelten Künstler, wie Cosimo Roselli, Pier di Cosimo, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, A. Verochio, Lorenzo di Credi bewegen sich in realistischen Geleisen, wobei jeder je nach seiner Neigung und Anlage bald diese bald jene Seite der realistischen Malerei, dieser die Perspective, jener die streng anatomische Zeichnung und Modellirung in den Vordergrund stellt, der Eine den Stoffkreis erweitert, der Andere auf eine reiche und glänzende Anordnung Bedacht nimmt u. s. w. Die würdigsten Vertreter der florentinischen Kunst des XV. Jahrhundertes sind aber nicht die obengenannten Meister, sondern Benozzo Gozzoli (Nordwand im Pisaner Campo Santo) und Domenico Ghirlandajo (Fresken in S. Maria Novella und anderen florentiner Kirchen), zwei Männer, die tief durchdrungen sind von der innigsten Lebensfreude, und die realistische Auffassungsweise und Formengebung mit einander theilen, darin aber auseinander gehen, daß Benozzo Gozzoli ganz rückhaltslos der Liebe zur unmittelbaren Gegenwart sich hingibt und darüber die objective Wahrheit völlig aus den Augen verliert, dagegen Domenico Ghirlandajo maßvoller auftritt und die Gestalten seiner unmittelbaren Umgebung nur zum belebenden Schmucke der würdig gefaßten Hauptscene verwendet. Wenn Benozzo Gozzoli in Pisa den Bau von Babel schildert, wie sollten da nicht die neugierigen Bürger von Florenz herbeieilen, das Wunderwerk mit anzustaunen! Und in der That erblicken wir neben dem gewaltigen Jäger Nimrod ganz wohlgemuth und unbefangen eine Schaar Florentiner Edlen, voran die berühmte Familie der Mediceer. Die Pflege des Weinbaues durch Noah gibt ihm die Gelegenheit, ein vaterländisches Winzerfest zu beschreiben, bei Jakobs Hochzeit tanzt gar zierlich und lustig die toscanische Jugend. Überall waltet der frische, kräftige, oft auch schalkhafte Zug der Gegenwart. Auch bei Domenico füllen Sittenbilder nicht selten den religiösen Rahmen aus, und mischen sich Porträte in die historische Darstellung. Doch es wird darüber nicht der Charakter der Haupthandlung gewaltsam verändert oder wohl gar aufgehoben, es schließen vielmehr nach der treffenden Bemerkung eines Kunstforschers die Zeitgenossen in reichen Gruppen die handelnden Per-

sonen ein, etwa wie der Chor der griechischen Tragödie die Helden ruhig theilnehmend umgibt. Dieses Maß der realistischen Schilderung bewahrte die italienische Kunst vor der naturalistischen Verwilderung und gestattete den Rückgang auf den Idealismus. Mit Domenico scheidet sich der italienische von dem nordischen Realismus, die bis dahin eine mannigfache Verwandtschaft offenbarten und wird die große classische Periode des XVI. Jahrh. vorbereitet. Enge berührt dieselbe der letzte große Florentiner des XV. Jahrh. Luca Signorelli (1439—1521), welcher bereits durch seine vollendete Kenntniß des Nackten dem Siege des plastischen Momentes in der Malerei und dadurch des Idealismus vorarbeitet, und mit Recht als ein Vorläufer Michelangelos gepriesen wird. Seine Fresken im Dome zu Orvieto bilden den würdigen Schlußstein der localen Florentiner Schule. Neben derselben erhalten sich noch zahlreiche andere Localschulen in Geltung, darunter sind die wichtigsten die Paduanische, die Umbrische und jene von Venedig, doch greift die letztere in die allgemeine Entwicklung der italienischen Malerei nicht ein, und behält die abseitige Stellung. Realistisch gesinnt erscheint auch die Paduanische Schule, trotzdem daß ihr Gründer Francesco Squarcione (1394—1474) durch die Aufsammlung antiker Sculpturen ihre Stiftung veranlaßt hatte. Man hatte sich noch nicht in die äußere Formenwelt vollständig hineingelebt, konnte daher über den Realismus nicht hinausgelangen, man sah in der Antike nicht das edle Maß plastischer Bildung, sondern bewunderte den frappanten Lebensschein, die vollendete Wiedergabe der natürlichen Formen. So entlehnte man derselben zwar einzelne Motive, lernte an denselben modelliren, begeisterte sich auch stofflich für dieselbe, aber behielt den realistischen Standpunkt bei und warf sich trotz der Studien plastischer Vorbilder doch vorzugsweise auf die Vervollkommnung der malerischen Farbenkraft. Verständniß des Helldunkels, Ausbildung der Perspective sind allgemeine Vorzüge der Schule, welche nach Ferrara, Bologna, Vicenza, Verona, die Lombardei überhaupt Apostel aussendet, überall einen mitbestimmenden Einfluß gewinnt, keinen größeren Meister aber in ihrer Mitte zählt als den Paduaner Andrea Mantegna (1430—1506). In seinen Hauptwerken (Cäsars Triumphzug in Hamptencourt und das Leben des h. Jacobus und Christoph al Fresco in Padua) entdecken wir nicht allein eine an das Phantastische streifende Erfindungskraft, eine Liebe für reiche und glänzende Compositionen, sondern auch eine überraschende Tiefe der Charakteristik. Perspectivische Einheit bildet eine wichtige Eigenschaft seiner Bilder, auch durch die Kenntniß der Verkürzungen erscheint er

ausgezeichnet, macht aber dieselbe nicht so ausschließlich geltend als der schulverwandte Melozzo da Forli in Rom.

Die venetianische Schule des XV. Jahrh. nimmt, nachdem sie noch bis zum Schlusse des XIV. Jahrh. byzantinische Anklänge festhielt, dann vielleicht deutschen Einflüssen (Johannes von Murano) sich unterwarf, durch Antonella da Messina in die Kenntniß der Ölmalerei kam, und endlich von der Paduanischen Schule berührt wurde, mit Gentile (1421—1501) und Giovanni Bellini (1426—1516) die Richtung auf die Ausbildung des Colorits und läßt bereits jetzt die Farbenpoesie und die höher gestimmte Lebenswahrheit ahnen, welche die Werke der großen Venetianer im folgenden Jahrhunderte so anziehend und wirkungsvoll macht. Als Vorfahren dieser letzteren haben die Bellinis und ihre Zeitgenossen eine große Bedeutung, auf die Entwicklung der italienischen classischen Kunst üben sie keinen Einfluß, desto kräftiger äußert sich derselbe in der umbrischen Schule. Diese bildet eine eben so wohlthätige als nothwendige Ergänzung des lebensreichen florentinischen Realismus und bewahrte das glückliche spätere Geschlecht, welches beide Gegensätze in sich aufnehmen und verarbeiten konnte, vor der Zerfahrenheit und Zersplitterung. Kräftiger als anderwärts wirkt in Umbrien die landschaftliche Umgebung auf die Richtung des Geistes. Die Alpen scheinen, wie Ozanam geistreich hervorhebt, einige Züge hieher geliehen zu haben, sie mildern den südlichen üppigen Charakter der Natur und drängen die stolze Ruhe, die unbekümmerte Lebenslust in der Brust der Anwohner zurück. Mächtige Wälder und finstere Klüfte durchschneiden die fruchtbaren Thäler, und unterbrechen den leise bewegten Linienzug der Landschaft, mit dem Ölbaum und der Rebe mischt sich die Eiche und Tanne, an den Felsen hangen alte Städte, unfähig eine glänzende bürgerliche Cultur zu entwickeln. Aus der umgebenden Natur athmet der Anwohner den Zug der Sehnsucht ein, Thatkraft ist hier weniger heimisch, als lyrische Begeisterung. Hier schloßen die Ritter der Armuth ihren Bund, hier stirbt die Zahl der wunderthätigen Madonnenbilder nicht aus, hier fand Entsagung und hochfliegende Schwärmerei stets ihre eifrigsten Jünger. Die Phantasie der umbrischen Künstler findet sich zur Ideenfülle, zur mannigfachen und reichen Charakteristik nicht angeregt, der Gefahr ermüdender Eintönigkeit entgeht selbst der Hauptmeister der Schule nicht, nemlich Pietro Perugino, desto allgemeiner ist die zarte Innigkeit und stille Anmuth des Ausdruckes, die Sehnsucht, mit welcher alle Gestalten bis zur Unkräftigkeit überkleidet werden, die Verzückung, welche aus den feingezogenen rundlichen Köpfchen der Madonna und der mit Vorliebe dargestellten Engel spricht.

Nachdem Niccolo Alunno aus Fuligno zuerst diese Richtung angebahnt, findet die Schule in dem auch florentinischen Einflüssen ausgesetzten Pietro Perugino (1446—1524) ihr Haupt. In ihm erkennen wir alle die früher angedeuteten Vorzüge wieder, aber auch alle Mängel treten mit doppelter Schärfe an den Tag: die Armuth der Erfindung, die mangelnde Formenbestimmtheit, die Beschränktheit des künstlerischen Verstandes, das Beharren auf conventionellen Typen. Es ist bezeichnend, daß in Peruginos Hauptwerke (Cambio in Perugia) die dargestellten Helden der Bibel und des classischen Alterthumes nicht handelnd auftreten oder zu lebendigen Gruppen sich zusammenschließen, sondern reihenweise, einander völlig gleichgiltig aufgestellt werden, wo dann freilich alle Schönheit der einzelnen Gestalten den Mangel an dramatischem Leben nicht ersetzen kann. Die meisten seiner Schüler (Ingegno, Pinturichio u. A.) sind nicht im Stande, sich zu einer höheren künstlerischen Auffassung zu erheben, verlieren sich leicht in das Handwerksmäßige und Geistlose. Am meisten hielt sich noch der geistesverwandte Francesco Francia in Bologna von den naheliegenden Irrthümern fern und wußte lyrische Innigkeit mit einem frischen Ausdrucke und lebendig klarer Auffassung zu paaren.

Sechsunddreißigster Brief.

Leonardo da Vinci.

Als das Ergebniß der künstlerischen Bestrebungen Italiens im XV. Jahrh. stellte sich uns der allseitige energische Fortschritt, die Sehnsucht nach unbedingter Vollendung dar. Alle Züge, welche die höchste Blüthe der bildenden Künste bestimmen, keimen bereits im Schooße der italienischen Kunst im XV. Jahrh. nemlich die Gedankentiefe, die charaktervolle Durchbildung der Composition, der wohlgeordnete Gruppenbau, das seelenvolle Colorit, die plastische Rundung der Gestalten, die ergreifende Wahrheit des Ausdruckes, die gewandte Beherrschung der bunten Naturformen, Alles ist vorhanden, nur sieht es nicht das sinnliche Auge vereinigt in dem einzelnen Bilde, sondern der Verstand, welcher die Gesammthätigkeit der italienischen Kunstschulen überblickt und die Resultate neben einander stellt. Was zunächst Noth thut, das ist die Vereinigung und Verknüpfung der aufgeführten Merkmale in der Phantasie

und Hand eines Künstlerindividuums. Es müssen Männer erstehen, welche das Ziel der Kunst unmittelbar schauend erkennen, selbstthätig schöpferisch den Ideenkreis bereichern und die Natur der äußeren Formen durchdringen, die die genaueste Kenntniß des Seelenlebens und der leiblichen Zustände nicht als etwas Erlerntes, sondern als eigenste Erfahrung besitzen, nach allen Seiten fruchtbringend anregen, mit einem Worte Männer, deren geniale Kraft mit Blitzesschnelle schafft, was beschränktere Naturen nur mühsam und allmälig hervorbringen.

Als die erste classische Persönlichkeit, welche dieser Schilderung entspricht und die Heldenzeit der italienischen Kunst einleitet, tritt uns der 1452 bei Florenz geborene und nach seinem Geburtsort benannte Leonardo da Vinci entgegen. Wir stellen ihn nicht allein wegen seines höheren Alters an die Spitze der classischen Periode, sondern auch, weil bei ihm die Meisterschaft noch in die persönliche Anlage sich hüllt, nicht vollkommen in der äußeren Thätigkeit aufgeht, weil zwar seine Befähigung auch die höchste Leistung nicht ausschließt, seine Wirksamkeit aber nicht frei von Hemmnissen sich darstellt. Wenn wir auf den glänzenden Reichthum vollendeter Kunstwerke, auf eine üppig fruchtbare Thätigkeit sehen, dann muß Leonardo da Vinci vielen Künstlern den Vorrang lassen. Um ihn zu würdigen, muß man sein persönliches Auftreten betrachten, die unerschöpflichen Hilfsquellen seines Geistes, die erfinderische Kraft des Verstandes, den allumfassenden Reichthum seiner Anlagen kennen lernen. So oft er die Hand zu einem Unternehmen erhebt, so oft kann man eines kühnen und glücklichen Griffes gewärtig sein, wohin ihn das Schicksal treibt, überall herrscht er und erringt sich eine historische Bedeutung. In Florenz bewirkt er in der Kunstübung eine folgenreiche Umwälzung, in Mailand gründet er eine glänzende Schule, an seinen Aufenthalt in Frankreich knüpft sich theilweise die weltgeschichtliche Thatsache des Sieges der italienischen Bildung über die altfranzösische Sitte. Sein erfinderischer Geist läßt ihn freilich nur selten zu ruhigen Schöpfungen gelangen, er will nicht allein nach der Tiefe, sondern auch in die Weite wirken, zahllose Interessen erfüllen gleichzeitig seine Seele und rauben ihm die Muße zur Vollendung des Einzelnen, aber jede Schöpfung ist epochemachend, jedes Werk übt Einfluß auf die Entwicklung der Kunst. So erscheint seine Größe, die Andere vollständig in ihre Werke niederlegen, noch in seiner Persönlichkeit verborgen, und das Bild seines Lebens kunstgeschichtlich wichtiger als die Beschreibung seiner Bilder.

Seine wenig bekannte Jugendgeschichte wird durch zwei charakteristische Thatsachen erhellt. Durch seine Neigung zur Kunst früh bemerkbar geworden, kam er zu Verocchio, einem angesehenen Florentiner Mei-

ster, in die Lehre. Dieser, ein schlichter beschränkter Mann, ließ es sich genügen, seine Gestalten richtig zu zeichnen, mochte darüber auch die Schönheit der Formen und die Anmuth des Ausdruckes vergessen bleiben. Wie sehr mußte er staunen, als er auf einem seiner Bilder die Arbeit des Lehrlings mit der eigenen verglich und diese in jeder Beziehung untergeordnet gewahrte. Nebenfiguren wurden nach damaliger Sitte nicht vom Meister selbst, sondern von Gehilfen ausgeführt. So erhielt Leonardo den Auftrag, auf der Taufe Christi, welche noch gegenwärtig in der Florentiner Akademie bewahrt wird, einen Engel zu malen. Zwischen dieser Gestalt und den übrigen, welche Verocchio selbst geschaffen, liegt eine ganze lange Periode, so hart und mager erscheinen diese, so anmuthig und ausdrucksvoll, nach ganz andern Grundsätzen entworfen ist das Engelsbild.

Die andere Thatsache beweist den frühentwickelten Beobachtungssinn und den kecken Schwung der Phantasie. Von seinem Vater aufgefordert, einen Schild zu malen, entschied er bei sich, daß der von einem Schilde geforderten Wirkung ein schreckhaftes Bild besser entspreche, als die gewöhnlichen Embleme etwa eines vom Pfeile durchbohrten Herzens. Was ihm von thierischen Ungethümen unter die Augen kam, wurde gefangen, in der Werkstätte beobachtet und daraus ein neues, feuerspeiendes Scheusal geschaffen. Herzlich war seine Freude und er erklärte das Werk für gelungen, als der Beschauer vor dem Schreckbilde entsetzt zurückfuhr. Sichere Zeugnisse über seine Jugendthätigkeit liegen nur spärlich vor. Schwerlich hatte er auch bei seinen allseitigen Studien die Muße gefunden, sich in den jüngeren Jahren nachhaltig mit einem Kunstzweige zu beschäftigen.

Vollendet wie seine körperliche Erscheinung war auch seine geistige Bildung, mit seiner Schönheit ging die körperliche Kraft und Gewandtheit Hand in Hand. In den ritterlichen Künsten wohl erfahren, ein trefflicher Reiter und Fechter, stark genug, um einen Glockenschwengel zur Schraube zu drehen, ein meisterhafter Lautenschläger und Musikkenner, in der Dichtkunst bewandert, gibt es überdieß kaum eine einzige Wissenschaft, welche nicht Leonardo mit Liebe gepflegt und mit wunderbarem Erfolge getrieben hätte. Vor allem zogen ihn die Naturwissenschaften an. Zwölf Folianten naturwissenschaftlichen Inhaltes besitzt noch die Pariser Academie des beaux arts. Seine anatomischen Zeichnungen sind nicht minder geschätzt, als seine mechanischen und optischen Entdeckungen, in seinen geometrischen und physikalischen Untersuchungen eilte er seinem Zeitalter eben so sehr voran, wie in der dabei eingeschlagenenen Methode, von welcher auch heutzutage die Naturwissenschaf-

ten sich zu ihrem Heile nicht entfernt haben. Kaum minder umfassend war seine Thätigkeit als praktischer Baumeister. Alle Zweige der Architektur, den Kunstbau wie den Festungs- und Wasserbau übersah er, in allen Zweigen war er rastlos bemüht, Verbesserungen einzuführen.

Ein Mann von so universaler Bedeutung konnte nicht anders als anregend und epochemachend auch in den bildenden Künsten wirken. Für die Dauer seiner Werke wäre es freilich besser gewesen, hätte er, wenn er das Malergerüste betrat, den erfinderischen Sinn, die Experimentirlust zur Ruhe verwiesen und es unversucht gelassen, neue Farbenmischungen zu prüfen, die Dauerhaftigkeit von Ölfarben auf Kalkwänden zu erproben u. s. w. Dieß hindert jedoch nicht, seine Verdienste um die Fortbildung der Malertechnik zu preisen. Hatte man auch schon lange aufgehört, die Umrisse der Gestalten fest zu ziehen und dieselben dann einfach mit Farbe auszufüllen, so kämpfte man doch noch, den reinen Schmelz des Colorites zu erreichen, und fand es schwer, die Gestalten abzurunden, die Contouren weich verfließen zu machen, den zarten Luftton wiederzugeben. In allem diesem schlug Leonardo neue Bahnen und gab den Zeitgenossen die Mittel an die Hand, der Welt der Erscheinungen auch die tieferen, geheimnißvollen Reize abzulauschen. Die Eigenthümlichkeit seiner Farbengebung vererbte sich auf seine lombardischen Schüler, unter welchen Bernardo Luini eine besondere Erwähnung verdient, weil ihm in der That viele von den Werken angehören, welche in Bildersammlungen auf Vincis Namen geschrieben werden. Dagegen blieb der physiognomisch scharfe Blick, den wir in zahlreichen Carricaturen bewundern und der allein die Schöpfung großartiger Charakterköpfe möglich machte, sein persönliches Eigenthum. Nachdem wir die Allseitigkeit der Anlagen und Bestrebungen Leonardos erkannt, werden wir nicht durch die Erfahrung befremdet werden, daß es nicht immer der geniale Maler war, den die Zeitgenossen in Vinci verehrten. So wurde er z. B. an den Hof des Ludovico Sforza in Mailand (etwa 1480) vorzugsweise wegen seines musikalischen Talentes und seiner kriegswissenschaftlichen Kenntnisse berufen. Für uns, die wir zunächst Leonardos künstlerisches Wirken in Augen haben, hat dieser beiläufig zwanzigjährige Aufenthalt in Mailand, durch den Entwurf einer riesigen Reiterstatue, die aber schon als Modell zu Grunde ging, und durch die Schöpfung des Abendmales im Kloster zu Maria Gnaden seine größte Bedeutung. Kriegsstürme, die Unmöglichkeit, seine großartigen Entwürfe in der von Franzosen eroberten Stadt zu verwirklichen, bewogen Leonardo (1500) zur Rückkehr nach Florenz. Der Rath der Stadt beeilte sich, den Künstler, dessen Ruhm von keinem Zeitgenossen auch nur fern erreicht wurde,

zu fesseln, und übertrug ihm die Ausführung eines großen patriotischen Schlachtgemäldes. Die Arbeit kam leider in Folge allzuvieler Experimente mit den Farben nicht zur Vollendung. Aber der Carton wurde öffentlich ausgestellt und diente allen Künstlern zur trefflichen Schule. Auch der Carton ging später zu Grunde. Uns blieb nichts erhalten als Nachbildungen einer Reitergruppe, überaus kunstreich in der Composition und kühn in der Anordnung, aber doch nur ein kleines Fragment, welches keinen Rückschluß auf das wahrscheinlich ausgedehnte und im symbolischen Geiste entworfene Werk gestattet. Noch ein Jahrzehent nach Unterbrechung der genannten Arbeit weilte Leonardo in Italien, doch nahm vorzugsweise der Festungsbau seine Zeit in Anspruch. Der Zirkel verdrängte den Pinsel, geometrische Figuren traten an die Stelle von Farbenstrichen. Bereits ein siebenzigjähriger Greis, betrat er, von seinem alten Verehrer, dem Könige Franz gerufen, den französischen Boden. Welche Werke diesen letzten Jahren den Ursprung verdanken, läßt sich kaum noch sicherstellen. Das Meiste wenigstens, was die Gemäldesammlungen als in diese Periode fallend anführen, gilt richtiger als Schülerarbeit. Groß konnte seine künstlerische Thätigkeit nicht sein, da er bereits im J. 1519, zwar nicht in den Armen des Königs, wie die Sage berichtet und moderne Bilder schildern, aber hochgeehrt von diesem und allgemein bedauert von allen Kunstfreunden verschied.

Um seine künstlerische Größe zu beurtheilen, liegt uns nur ein einziges Werk vor: das Abendmal. Aber auch dieses erfuhr so traurige Schicksale und befindet sich in einem so schlechten Zustande, daß wir kaum berechtigt wären, auf dasselbe unser Urtheil zu gründen, besäßen wir nicht glücklicher Weise die Studien des Künstlers und wären nicht schon frühzeitig treue Copien davon angefertigt worden. Darauf gestützt, dürfen wir es wohl als eines größten Werke, welche jemals der Phantasie eines Künstlers entsprangen, ausrufen. Diese Behauptung rechtfertigt namentlich die Vergleichung mit älteren und jüngeren Darstellungen desselben Gegenstandes. Wir reden nicht von den ältesten Darstellungen, welche nur die äußerliche Versinnlichung des Vorganges bezwecken, noch von den Zerrbildern der späteren Zeit, welche die religiöse Scene in ein derbes Gelage verwandelten. Wir haben die gleichnamigen Werke Giottos, Ghirlandajos und jenes interessante Wandgemälde im Kloster Onofrio zu Florenz vor Augen, welches von Vielen Raphael zugeschrieben wird, jedenfalls einem geistesverwandten Zeitgenossen (Pinturichio?) angehört. Dort fehlt die dramatische lebendige Bewegung, die charakteristische Durchbildung der einzelnen Gestalten; bei Ghirlandajo vermissen wir die scharfe Betonung des idealen Elementes. Es sind treff-

liche Bildnisse voll ernster Kraft und reichen Lebens, es sind aber nicht die ewig giltigen Züge der Apostel, die wir schauen. Das sogenannte Raphaelische Werk endlich ist zwar in Charakteristik und idealen Zeichnung höher stehend, es behält aber die einfach symmetrische Anordnung, Gestalt neben Gestalt bei, und wagt nicht, dieselbe in eine freie Gruppirung aufzulösen. Im Angesichte der Schöpfung Leonardos dagegen gibt es keinen künstlerischen Gesichtspunkt, der in derselben nicht Vollendetes, unbedingt Treffliches anerkennen müßte. Meisterhaft drängt sich die ganze Darstellung zur reinen Versinnlichung des Actes, in welchem Christus den Schmerz über den nahenden Verrath ausspricht, zusammen, nur dieses Moment, aber dasselbe dafür in seiner ganzen tiefen Bedeutung tritt vor das Auge und erscheint mit zwingender Nothwendigkeit geschildert. Alles, was die Aufmerksamkeit abziehen könnte, das äußerliche Zugehör der Scene wird beseitigt, und muß sich mit leisen Andeutungen genügen. Wie sich im Gedanken die reinste ideale Wahrheit ausspricht, so zeigt auch der Bau die strengste Gesetzmäßigkeit, die vollkommenste Symmetrie. Zu beiden Seiten Christi lagern sich je zwei Gruppen, jede aus drei Aposteln gebildet, die entsprechenden Gestalten der einzelnen Gruppen wieder in eine enge Beziehung zu einander gebracht. Der ideale Styl kann kein erhabeneres und seinem Wesen angemesseneres Beispiel aufweisen, als Leonardos Abendmal. Durchmustert man aber auf der andern Seite die Einzelgestalten, welche Fülle von Charakteren, welcher Reichthum an Motiven, welche Vollendung und welcher tiefe Ausdruck der Zeichnung! Das kräftigste Leben, die seltenste Kunstfertigkeit ist in dem Werke angesammelt. Von ihm gilt ohne Beschränkung das Lob, daß uns hier unsterbliche Typen entgegentreten, welche anders und besser zu gestalten keinem Späteren mehr vergönnt ist, das höchste Lob, das einem Kunstwerke gespendet werden kann, weil es dadurch in die Reihe der vollendeten Schöpfungen gestellt wird.

Wir sind bei dem verfallenen Zustande der späteren Ölbilder Leonardos, bei der großen und nicht günstigen Veränderung, welche mit der Farbenfläche vor sich ging, nicht in der Lage, die Verdienste des Meisters auch in dieser Richtung in das Einzelne zu zerlegen. Das Segensreiche seines Einflusses erkennt man aber schon, wenn man die Werke der letzten florentinischen Localmeister mit den unmittelbar vorhergehenden Leistungen vergleicht, welchen Leonardos Thätigkeit noch nicht als Vorbild diente. Uns erscheinen Künstler wie Fra Bartolomeo (1469—1517) oder Andrea del Sarto (1488—1530) nur als Sterne zweiter Größe, weil wir gewohnt sind, die Zeit, in welcher sie lebten, mit dem Maßstabe Raphaels oder Michelangelos zu messen. Doch würden wir

unbillig handeln, wollten wir der technischen Meisterschaft, der gesunden und kräftigen Phantasie, dem liebenswürdigen, ruhig gemessenen Schilderungstone, welche sich in ihren Werken aussprechen, die Anerkennung versagen. Namentlich Fra Bartolomeo hat bereits den beschränkten Realismus überwunden, und weiß in seine Altarbilder eine Würde und Hoheit der Charakteristik, eine maßvolle Schönheit des Ausdruckes hineinzulegen, baut die Gruppen so harmonisch auf, belebt die Gestalten mit einer ruhig anziehenden Empfindung und lebt sich in die ideale Bedeutung der dargestellten Motive so innig ein, daß viele seiner Werke den gefeiertsten Leistungen Vincis und Raphaels nahe kommen, ja in der Composition zu denselben ebenbürtig sich verhalten. Bei A. del Sarto ist diese edle Durchbildung der Phantasie in geringerem Grade bemerkbar, die technische Tüchtigkeit z. B. in der Farbengebung überwiegend. Aber auch er zeigt sich in seiner früheren und besseren Zeit von den glänzenden Beispielen in seiner Umgebung kräftig angeregt und liefert namentlich in seinen Fresken (Annunziatakirche, Kloster S. Salvi) den Beweis, wie hoch im Zeitalter Leonardos gegen wenige Jahrzehente zurück der fein abwägende, nur in vollkommenen Gestalten beruhigte Formensinn gestiegen war, und der eigentliche künstlerische Verstand sich ausgebildet hatte. Selbst mittelmäßigen Meistern wie Ridolfo Ghirlandajo, gelingen unter dem Einflusse der von Vinci, Michelangelo geschaffenen Meisterbilder einzelne glückliche Würfe, und sie erreichen im Wetteifer mit diesen eine künstlerische Vollendung, die sie dann freilich, allmälig auf das eigene persönliche Vermögen wieder angewiesen, nicht stetig einhalten können. Darin zeigt sich die Malerei als die wahrhaft lebendige und organische Kunst Italiens, daß die Schöpfungen der großen Meister sofort die allgemeine Atmosphäre bilden, welche alle Kunstgenossen einathmen, und auch minder begabte Kräfte zu sich hinanziehen. In der Sculptur ist dieß nicht der Fall, hier aber allerdings auch das Beispiel selbst der größten Italiener nicht mustergiltig, von argen Irrthümern nicht frei zu sprechen.

Siebenunddreißigster Brief.

Michelangelo Buonarotti.

Ähnlich wie die unbefangene Betrachtung weder in Schiller noch in Goethe allein das Ideal der deutschen Dichtkunst vollendet schaut, der Lorbeerkranz vielmehr, soll der historischen Wahrheit ihr Recht werden,

von den Händen Beider erfaßt werden muß, ergänzen sich auch Michelangelo und Raphael gegenseitig und offenbaren bei aller sonstigen Verschiedenheit darin ihr ebenbürtiges Wesen, daß sie gleich unumschränkt über die vorhandenen Kunstmittel verfügen und die Summe der ganzen bisherigen Entwickelung in ihrer Hand vereinigen. Wohl mag für den ersten Anblick in Raphael die größere Anziehungskraft liegen. Mit einem überaus wohlthuenden Gefühle der Sicherheit begleiten wir ihn auf seiner so wunderbar raschen und doch ruhigen und harmonischen Entwicklungsbahn, kein jäher Sprung, kein gewaltsamer Schritt schreckt uns aus diesem Gefühle, wir glauben auf der Stirne des schönen Jünglings die Gewißheit des Sieges zu lesen, und bannen alle Zweifel an die Grenzen seiner Kraft. Selbst sein vorschneller Tod dient nur dazu, sein Andenken strahlender zu machen. Es scheint an ihm wahr zu werden, was die Sage von dem Neide der Götter erzählt, und das Schicksal ihn meuchlings zu überfallen, als ob es seine allzumächtige Größe fürchtet. Neben diesem glänzenden Künstlerideale, wozu die Nachwelt Raphaels Persönlichkeit erhoben, hat allerdings Michelangelo alle Mühe, sich zu behaupten. Wir lesen aus seiner tiefgefurchten Stirn, aus dem finsteren Blicke den bitteren Kampf heraus, den er mit der Ungunst der Verhältnisse focht. Die Spuren dieses Kampfes erscheinen auch aus seinen Werken nicht völlig vertilgt, vergeblich spähen wir nach dem Eindrucke heiterer Ruhe, überall tritt uns ein gewaltsamer Ernst entgegen. Verfolgen wir die Entwicklung seines Lebens, so vergällt uns die Betrachtung der Hemmnisse, die sich stets seinem Wirken entgegen stellten, die Freude an seiner gewaltigen Künstlerkraft. Die Bewunderung seiner persönlichen Größe wird zwar nicht vermindert durch die Kunde, daß die berühmtesten seiner Schöpfungen dem widerstrebenden Künstler beinahe mit Gewalt aufgezwungen wurden, es bleibt aber dennoch ein Mißklang zurück. Und begleiten wir ihn schließlich bis an sein Lebensende, so können wir uns kaum des Mitleides erwehren, daß der Begründer der italienischen Kunstvollendung auch schon den beginnenden Verfall erleben mußte. Sein hohes Alter, das er bis zum 89sten Jahre († 1563) brachte, erscheint wie eine letzte Tücke des Schicksales und macht Raphaels heldenmäßigeren Tod in der Blüthe seiner Jahre beneidenswerth. Dazu kommt, daß Michelangelo den Tribut, den jede menschliche Größe an den nivellirenden Neid zollen muß, nur allzureichlich entrichtete, und von den späteren Geschlechtern nur als Folie für Raphaels Größe angesehen wurde. Ein hämischer Sinn gegen Raphael, ein unverträglicher Trotz, die reiche Schuld an dem Verfalle der italienischen Kunst, das sind die Züge, welche gewöhnlich mit Michel-

angelos Gestalt verwebt wurden. Minder kurz aber günstiger wird die Charakterschilderung lauten, wenn wir uns die Mühe nehmen, den historischen Kern aus der Sagenhülse herauszuschälen. Dann verwandelt sich der an Michelangelo getadelte finstere Sinn in den gerechten Schmerz des Patrioten über die gesunkene Größe des Vaterlandes. „Der Mensch soll nicht lachen, wenn die ganze Welt trauert.“ Diese Worte Michelangelos, in einem Briefe an seinen Schüler Vasari ausgesprochen*), sind der beste Schlüssel zum Verständniß des herben Zuges, welcher allerdings an seinen Werken bemerkbar wird, aber vom Trübsinn gerade soweit entfernt ist, wie der einsame mit einer erhabenen Ideenwelt verkehrende Geist des ernsten Denkers von menschenfeindlicher Stimmung. Es bedarf nur der Erinnerung an den Grundsatz Michelangelos: der Künstler müsse mit dem Kopfe, nicht mit der Hand arbeiten, um die ausschließliche Erfüllung seines Geistes mit künstlerischen Entwürfen zu begreifen, es bedarf nur eines einzigen Blickes auf den Charakter seiner Werke, um die Neigung ihres Schöpfers zur sinnenden Einsamkeit zu würdigen. Vollends der ihm aufgebürdete eigensinnige Trotz kann nicht hoch genug gerühmt und den späteren Geschlechtern als das Vorbild edlen Künstlerstolzes vorgehalten werden. Freilich hatten die letzteren, die grundsatzlos ihre Kunst feilboten und nur durch äußere Vortheile gelenkt wurden, alle Ursache, diese Eigenschaft zu fälschen und für bloße Hartnäckigkeit auszugeben.

Michelangelos persönlicher Charakter und künstlerische Eigenthümlichkeit werden gleich irrig aufgefaßt, wenn man dem ersteren alle zarten Regungen des Gemüthes abspricht, und diese auf die Neigung einschränkt, den plastischen Formen zur allgemeinen Herrschaft auch in der Malerei zu verhelfen. Einen Mann, der so feurige Sonette dichten und seinen Gefühlen einen so glühenden Ausdruck leihen konnte, sich als eine kalte Persönlichkeit zu denken, widerstreitet allen Naturgesetzen. Will man aber einen noch treffenderen Beweis von dem Empfindungsfeuer, das, wenn auch gewaltsam zurückgedrängt, in Michelangelos Brust loderte, so denke man an die begeisterte Freundschaft, die noch im alternden Manne für die berühmte Vittoria Colonna lebte und den Tod dieses herrlichen Frauenbildes weit überdauerte.

---

*) Nicht allein bei Michelangelo, bei allen italienischen Künstlern des XVI. und XVII. Jahrh. ist ein Einblick in ihren Briefwechsel zur Erkenntniß ihres Charakters von großem Werthe. Guhl hat sich durch die Erläuterung und Übersetzung mit feinem Tact ausgewählter „Künstlerbriefe“ (Berlin 1854) ein hohes Verdienst um die Kunstgeschichte erworben.

In Bezug auf Michelangelos künstlerische Richtung muß man wohl zugeben, daß seine Jugendbildung sich vorzugsweise im Kreise der Plastik bewegte, ohne ihn aber dem Verständnisse des Malerischen zu entfremden oder zu blinder Nachahmung der Antike zu verleiten. Obgleich, wie das Schicksal seines schlafenden Amors, der für eine echte Antike galt, beweist, mit dem antiken Formenwesen innig vertraut, genügte ihm dennoch selbst bei mythischen Stoffen die antike Tradition nicht immer, und er zwang auch diesen zuweilen (Bacchus als Silen) ein individuelles Gepräge auf, mochte auch die Gefahr drohen, sich auf diese Weise der objectiven Wahrheit zu entfremden. Man beurtheilt Michelangelo richtiger, wenn man behauptet, daß sowohl die Malerei wie die Plastik für seinen mächtigen Genius nicht als unantastbar in ihren Grenzen und Gesetzen bestanden, vielmehr demselben sich beugen mußten. Michelangelo Buonarotti, einer adeligen Florentiner Familie entsprossen, erhielt seinen ersten Unterricht in der Werkstätte des wohlbekannten Domenico Ghirlandajo, vertauschte aber schon nach kurzer Zeit die Malerei mit der Bildhauerkunst, in welcher Gattung auch die bekanntesten Jugendwerke ausgeführt sind. Nicht früher als im Jahre 1505, wo Michelangelo bereits dreißig Jahre zählte, stoßen wir auf ein ausgedehntes Malerwerk. Eben in jener Zeit war Leonardo da Vinci mit der Anfertigung eines Schlachtbildes für den Florentiner Rathhaussaal beschäftigt. Das Gegenbild zu malen, wurde Michelangelo beauftragt. Bezeichnend für seine noch vorwiegende plastische Richtung ist die Wahl des Motives: der Überfall badender Florentiner durch einen Haufen Pisaner Soldaten. Dieß gab dem Künstler Gelegenheit, seine vollendete Kenntniß der Körperformen und Bewegungen im glänzendsten Lichte zu zeigen. Hastig drängen sich die überraschten Soldaten durcheinander: einige klettern mühsam das steile Ufer empor, andere haben bereits die Rüstung angelegt und treten dem Feinde entgegen, während noch Andere minder glücklich mit dem Anzuge nicht fertig werden können, und vergeblich die nassen Körper in die jetzt viel zu engen Kleider pressen. Michelangelos Werk theilte mit Leonardos Carton das gleiche Schicksal. Gleich diesem wurde es niemals in Farbe vollendet, gleich diesem bildete der Entwurf, öffentlich ausgestellt, die Schule für die Zeitgenossen, gleich diesem endlich ging das Original verloren und blieben uns nur Copien und Skizzen übrig, um sich von der Gestalt des herrlichen Werkes eine Vorstellung zu verschaffen. Es schien nach dem ersten großartigen Versuche, als würde Michelangelo niemals wieder die Gelegenheit werden, den Pinsel zu führen. Er wurde nämlich schon in den nächsten Jahren vom Papste Julius II. nach Rom berufen, um dessen Grabmal

zu entwerfen. Hätte Michelangelo die erste Anlage des Werkes in ihrer riesenhaften Ausdehnung vollenden können, wir würden schwerlich neben diesem noch viele andere Zeugnisse seiner künstlerischen Thätigkeit besitzen. So gut sollte es aber dem Meister nicht werden. Zwar schleppte sich die Arbeit an dem Denkmale durch viele Jahrzehnte und wurde, solange Michelangelo lebte, die Quelle bitteren Ärgers und zahlloser gehässiger Anfeindungen; jedoch zur Vollendung gelangte das Werk niemals. Ein magerer Auszug der urspünglichen Anlage wurde, nachdem 40 Jahre seit dem Beginne der Arbeit verflossen waren, in der römischen Kirche S. Pietro in vincoli aufgestellt, dieser aber erscheint, selbst wenn man der Statue des sitzenden Moses, der überirdischen bewegten Kraft, die sich in diesem Gebilde ausspricht, das höchste Lob widmet, wenig geeignet, den ursprünglichen Plan des Künstlers anschaulich zu machen.

Nicht das geringste Hinderniß der Vollendung des Juliusdenkmals waren die ihm gegen seinen Willen aufgetragenen Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle, ein Werk, welches gerade Michelangelos Unsterblichkeit am festesten begründen sollte. Sein Widerwille erklärt sich aus seiner Unbekanntschaft mit der keineswegs leichten Freskotechnik. Daß er auf dem Gebiete der Plastik keine Schwierigkeiten kannte und ungestraft Meißelschläge führen dürfte, die bei jedem Anderen das Verderben des Werkes nach sich gezogen hätten, daß unter seinen Händen verstümmelte Marmorblöcke in vollendete Gestalten sich verwandelten, klingt nicht so wunderbar, da er sich hier auf eine treffliche Facherziehung und lange Übung stützen konnte. Aber Michelangelo war nicht der Mann, der sich durch äußere Schwierigkeiten von schöpferischem Wirken zurückschrecken ließ. Eine kurze Zeit reichte hin, ihn mit der Behandlung der Frescobilder vertraut zu machen, und wer das Werk nach seiner Vollendung sah, hielt es wahrlich nicht für einen Erstlingsversuch des Meisters, und beugte sich vor dessen persönlichen Kraft, ohne sich weiter zu kümmern, ob die Sage übertreibt oder nicht, wenn sie den ganzen ausgedehnten Bilderkreis von Michelangelo in 20 Monaten ohne eine andere Hilfe als die des Farbenreibers fertigen läßt. Bekanntlich nimmt die Schöpfungsgeschichte (in acht Bildern) die Mitte der Decke ein, zur Seite des Gewölbes sind die erhabenen Gestalten der Propheten und Sibyllen, und weiter unten die meisterhaften Gruppen der Vorfahren Christi angeordnet, das Ganze aber wird durch ein selbständig erfundenes reiches Architekturgerüste getragen und gegliedert. Für die Gestalt Gott Vaters schuf Michelangelo einen unübertroffenen Typus; nicht minder vollendet in der Composition und herrlich in den Formen sind die Scenen der Genesis. In den Sibyllen und Propheten verkör-

perte er den Schmerz über die zerrüttete Welt, das sinnende Forschen nach einem besseren Zustande, die begeisterte Ahnung der kommenden Erlösung. Stilles Hoffen und Harren bildet den Ausdruck der oft überraschend anmuthig gebildeten Vorfahren Christi. Das ganze Werk hat keinen andern Hintergrund als den persönlichen Geist des Meisters, es wurzelt nicht in allgemein giltigen Anschauungen, es kann sich auf die Tradition berufen, und findet auch nicht im unmittelbaren Volksbewußtsein einen Anklang. Insofern ist der Werth des Werkes ein eingeschränkter. Aber innerhalb dieser in der modernen Welt gewöhnlichen Schranken darf es den höchsten Preis in Anspruch nehmen, weil es schärfer als jedes andere Denkmal der neueren Zeit die Schöpferkraft des Individuums offenbart.

Auf das Gebiet der Plastik werden wir wieder zurückgelenkt, wollen wir das in der Zeit nächstfolgende größere Werk Michelangelos schauen. Wir meinen das Grabdenkmal der Mediceer in der Sagrestia nuova bei S. Lorenzo in Florenz. Auch bei diesem Werke hemmten ungünstige Verhältnisse die gänzliche Vollendung. Zwei Grabnischen belebte Michelangelo mit plastischen Gestalten. Die sitzenden Figuren des sinnenden Lorenzo und des gerade vor sich blickenden Giuliano füllen die Nischen, unter ihnen ist ein Sarkophag angebracht, an dessen Seiten je zwei nackte Gestalten, der Tag und die Nacht, die Morgen- und die Abenddämmerung ruhen. Mit Recht hat man sich über diese seltsame Zusammenstellung gewundert und nach dem Sinne dieser undeutlichen Allegorien gefragt. Zur vollkommenen Klarheit über Michelangelos künstlerische Absicht werden wir schwerlich gelangen, da der Meister es liebte, in das Dunkle hineinzuarbeiten und auch sonst oft zwischen Ausdruck und äußerer Bezeichnung eine tiefe Kluft offen ließ. Aber dem Verständnisse dieser wunderbaren Gestalten werden wir einigermaßen näher rücken, wenn wir auf sein persönliches Schicksal, während er an dem Werke arbeitete die Aufmerksamkeit wenden.

Kaum hatte Michelangelo den Entwurf begonnen, als der verhängnißvolle Kampf losbrach, der das Schicksal des stolzen Florenz entscheiden und die unruhige städtische Republik für immer aus dem Dasein streichen sollte. Zum Drittenmale, seitdem die Verwaltung des städtischen Wesens in den Händen ihrer Familie ruhte, sahen sich die Mediceer verbannt. Sie sollten dießmal nicht mehr als die mächtigsten Bürger, sondern als unumschränkte Herrscher zurückkehren. Auf die kaiserliche Hilfe gestützt, unternahmen sie im J. 1529 die Belagerung von Florenz. Unsäglich schwer wurde es für Michelangelo, zwischen den Parteien zu wählen. An die Mediceer fesselte ihn die Pflicht der Dank-

barkeit, auf der andern Seite vernahm er auch den Ruf des bedrängten Vaterlandes, und dieser Ruf drang um so tiefer in seine Seele, als er gleich den meisten Künstlern seiner Zeit von Savanarolas Worten sein Gemüth hatte entzünden lassen und einer schwärmerischen Richtung das Herz öffnete. Nach langem und gewiß schwerem Kampfe kam er zur Entscheidung und zwang die persönliche Verpflichtung vor der Vaterlandsliebe zurückzutreten. Er trat in die Dienste der Republik und übernahm mit großem Eifer die Befestigung von San Miniato. Aber der innere Zwiespalt folgte ihm in das Lager. Sei es, daß er Verrath witterte und an dem Erfolge der Vertheidigung verzweifelte, sei es, daß ihn das Gefühl der persönlichen Schuld zu sehr belastete, er verließ seinen Posten und entfloh heimlich nach Venedig. Kaum hier in Sicherheit, wurde wieder die entgegengesetzte Empfindung in ihm rege. Reuig bot er der Vaterstadt seine Dienste wieder an, und unterzog sich willig jeder Strafe, um nur die Gunst der Rückkehr wieder zu erlangen. Sein frommer Eifer für die Vertheidigung der Stadt konnte ihr Schicksal nicht abwenden. Nachdem zum außen drängenden Feinde sich noch die Pest im Innern hinzugesellte, ergab sich Florenz. Michelangelo hatte vor Allen Ursache, die Rache des Siegers zu fürchten. Auch hielt er er sich viele Tage heimlich verborgen. Aber der Sieger ehrte den Genius und wollte den Künstler nicht büßen lassen, was der Bürger verschuldet hatte: Michelangelo erhielt von den Mediceern vollständige Verzeihung und die Aufforderung, zu seiner künstlerischen Thätigkeit zurückzukehren. Unter dem Einflusse dieser Ereignisse vollendete er das Denkmal der Mediceer. Kann es uns Wunder nehmen, daß er nun seine Stimmung in die Gestalten hinneinarbeitete, und tief ergriffen, wie er von dem Geschicke seiner Vaterstadt war, seinen Gefühlen einen kräftigeren Ausdruck lieh, als es die Rücksicht auf die Bestimmung des Werkes gestattete. Unwillkürlich, so scheint es, verwandelte sich unter seinen Händen die Figur Lorenzo's zu dem Bilde des über den Untergang der Freiheit sinnenden Patrioten und durchzog alle Gestalten ein Zug des herben Schmerzes, so daß wir nicht das Familiendenkmal der Mediceer, sondern das Grabdenkmal der Florentinischen Republik vor uns schauen. Michelangelos eigene Worte verleihen einiges Recht zu dieser Annahme. Als nach der Vollendung des Werkes der Preis desselben in Aller Munde laut wurde, und Dichter sich beeiferten, seine Schönheit zu besingen, als G. Strozzi den lebendigen Ausdruck in der Gestalt der Nacht hervorhob und in einem Gedichte aussprach: „Wenn Du nicht glaubst, daß sie lebt, so rufe ihr zu und sie spricht zu Dir,“ da antwortete Michelangelo:

„Lieb ist der Schlaf mir, lieber Steines Weise,
So lange Schmach und bitterer Jammer währen.
Nichts sehen, nichts hören ist mein ganz Begehren.
So wecke mich nicht auf, o rede leise."

So vielfaches Interesse auch das Mediceerdenkmal erregt, so mächtig es für das Verständniß der Phantasierichtung und der Stylweise Michelangelos erscheint, vom plastischen Gesichtspunkte gebührt dennoch kleineren und älteren Werken der Vorrang. Sie offenbaren nicht die großartige Persönlichkeit, wie die früher genannten Monumente, aber ihre Wirkung hält sich mehr innerhalb der Grenzen der Kunstgattung, welcher sie angehören, und ist aus diesem Grunde reiner und allgemeiner. Auch zeigen die älteren Werke (Christus in der Kirche Sopra Minerva zu Rom, Pietas in der Peterskirche u. a.) noch ein innigeres Eingehen auf den überlieferten Inhalt des Gegenstandes, als dieß in seiner späteren Zeit der Fall ist, wo die Subjectivität des Künstlers ausschließlich herrscht und keine Schranken, am wenigsten im Kreise der religiösen Gedanken anerkennt. Dieser Vorwurf gilt namentlich von dem berühmtesten und letzten Werke, welches wir Michelangelo verdanken. Seit dem Umschwunge der Verhältnisse litt es ihn nicht mehr in der Heimat, er klagte, daß er die Florentiner Luft nicht vertrage, und eilte nach Rom, wo er von nun an bis an seinen Tod verweilte, und mit dem Ausbaue der Peterskirche und (seit 1641) mit dem jüngsten Gerichte an der Rückwand der Sixtina sich beschäftigte. Daß das mächtige Werk in seiner gegenwärtigen Gestalt den Unbefangenen nicht begeistert und selbst vertrautere Kunstfreunde das Auge lieber den Fresken aus dem XV. Jahrhunderte, welche die beiden Langseiten der Capelle schmücken, zuwenden, läßt sich leicht erklären. Wenn wir das jüngste Gericht in der Einbildungskraft in seinen ursprünglichen Zustand, wie es sich vor der Übermalung durch Daniel da Volterra gestaltete, zurückversetzen, so werden wir der einzigen Erfindungskraft des Künstlers alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Es gibt kaum eine leibliche Bewegung, kaum eine Form des plastischen Lebens, welche nicht hier in meisterhafter Weise verkörpert wäre. Der unerreichte Kenner des Nackten wies alle Schranken zurück und ließ seiner Neigung einen vollkommen freien Lauf. Nicht als eine Production äußerlicher Kunstfertigkeit haben wir aber diese ungeheuere Gestaltenmasse aufzufassen, jede Verkürzung der Einzelgestalt, jede Gruppe ist motivirt und an einen Gedanken geknüpft.

Auch die Tiefe des poetischen Geistes, der einen so reichen Gedankengehalt selbständig schuf, werden wir bewundern, aber gleichzeitig den Zwiespalt, in welchen er mit der Tradition gerieth, beklagen. Wie das

Werk uns entgegentritt, besitzt es nicht die Berechtigung, an die Stelle der Tradition sich zu setzen; die in demselben ausgesprochene Idee ist nicht bloß der giltigen Tradition entgegen, sondern auch schlechter als dieselbe. Und wenn sie auch besser wäre: daß nun der ganze Ideengehalt der Kunst keinen andern Rückhalt besitzt, als die zufällige Persönlichkeit des Künstlerindividuums, verbürgt nicht die dauernde Blüthe der bildenden Künste, bedroht sie vielmehr mit dem Verfalle, der auch in der That an diese Substitution des persönlichen Beliebens an die Stelle der allgemein giltigen Tradition und insbesondere an Michelangelos verführerisches Beispiel anknüpft. Die Freiheit, die sich sein erhabener Geist gestatten konnte, von mittelmäßigen Menschen mechanisch wiederholt, führte nothwendig zum Verfall, und schließlich zum Absterben der Kunst.

Achtunddreißigster Brief.

Raphael.

Man glaubte einen Fürsten, nicht einen Künstler zu erblicken, wenn Raphael sich aus seinem Hause in den Vatican zur Arbeit begab, umgeben von nahezu fünfzig der besten und vorzüglichsten Maler, die ihn durch ihr Geleite ehren wollten. So schließt der älteste Biograph italienischer Künstler: Giorgio Vasari die Erzählung von Raphaels Leben und hebt als die strahlendste Eigenschaft des Meisters seine schöne Natur hervor, die ihm die Kraft verlieh, im Geiste der Künstler zu bewirken, was wider die Natur der Maler streitet. Denn Alle, auch welche darauf Anspruch machten, groß zu erscheinen, waren einig, sobald sie in Raphaels Gesellschaft arbeiteten, jede üble Laune, jeder niedrige Gedanke schwand, wenn sie ihn sahen. Raphaels glänzendes Auftreten versinnlicht den Triumph und die Herrschaft der ästhetischen Bildung in jenen Tagen; die schöne Natur, von deren Macht und Reizen der alte Vasari spricht, bildet den Kern seines künstlerischen Charakters und erklärt den eigenthümlich harmonischen Eindruck der Raphaelischen Werke. Niemals führt uns Raphael über die Grenzen eines gewissen Ebenmaßes in der Empfindung heraus, vom Furchtbaren und Erdrückenden gibt er gern eine verschleierte Schilderung, er dämpft die erschütternde Wirkung durch eingestreute mildernde Züge, löst das übermäßig gespannte

Gefühl des Beschauers und führt es durch wohlthuende Gegensätze in das Geleise ruhiger Bewegung und sanfter Erhebung zurück. In der Schilderung der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel (Vatican), welche mächtige Leidenschaft entwickelt er nicht auf der einen Seite des Bildes. Gewaltig stürmt der himmlische Reiter herbei, unter des Rosses Hufen stürzt der Frevler an Jehova zusammen, Furcht und Entsetzen hat seine Gefolge gepackt und in wilde Flucht getrieben. Aber nachdem wir so die Stufenleiter der Empfindung bis zum höchsten Ergriffensein emporstiegen, gleiten wir dieselbe bis zur ruhigen freien Stimmung herab, indem wir auf der Gegenseite das naive Staunen, die Neugierde des Volkes gewahren und gegenüber der überaus bewegten Gruppe Heliodors den das Ereigniß gleichsam voraussehenden Papst und seine Begleiter erblicken. Daß Raphael in einem der berühmten Entwürfe zu den Tapeten, wo er uns die Heilung des Lahmen vorführt, dem häßlichen Krüppel die reizende Korbträgerin mit einem reizenden Knaben an der Hand entgegensetzt und anderwärts bewegte und aufgeregte Gestalten gern durch ruhige Gruppen einschließt, ist nicht zufällig oder aus kalter Berechnung entstanden, sondern geht aus dem Grundzuge seiner Phantasie hervor, die sich niemals auf Kosten der Schönheit in scharfen Charakterschilderungen ergeht. Wie eigenthümlich, ganz dem Raphaelischen Geiste entsprechend, ist schließlich in seinem letzten Werke der Contrast zwischen dem schwebenden, im Lichte verklärten Christus und der am Fuße des Tabor rathlos um den Besessenen versammelten Apostel. Es war wohl ein kühnes Wagniß, das Moment der Verklärung dramatisch zu gliedern und nur durch die Schärfe der Gegensätze zu wirken. Dennoch muß man sagen, daß gerade durch diese großartige Gegenüberstellung der göttlichen Glorie und der hilfsbedürftigen Menschenkraft die Gedankentiefe des Motives erschöpft und auch hier ein versöhnender Eindruck erreicht worden. Noch ein anderes Merkmal zeichnet Raphaels künstlerischen Geist aus: die liebevolle Vertiefung in die ihm gestellten Aufgaben, die feinsinnige und unbefangene Entwicklung der Darstellung aus der reinen Natur des Motives. Seine Bilder umfassen eine überaus reiche und weite Welt. Von holdseligen Madonnen werden wir zur symbolischen Verherrlichung der Wissenschaften und Künste geführt, den dramatischen Schilderungen aus der Apostelgeschichte reihen sich vollendete Porträte an, begeisterte Visionen, lebensfrische mythologische Bilder wandeln in bunter Reihe an uns vorüber. Aber alle diese Darstellungen tragen unverkennbar das Raphaelische Gepräge, verletzen nie die objective Wahrheit oder mischen fremdartige Empfindungen der geschilderten Situation ein. Diese universelle Empfänglichkeit seiner

Phantasie, die Göthe so kurz und so treffend mit den Worten charakterisirt: Raphael machte eben Alles, was Andere zu machen wünschten, stempelt Raphael nicht allein zum größten Künstler seiner Zeit, sondern bildet auch den wichtigsten Unterscheidungspunkt zwischen ihm und Michelangelo. Innerlich verdüstert, in Einsamkeit verharrend steht Michelangelo nicht selten in scharfem Widerspruche zu seiner Umgebung und gibt in seinen Werken eigentlich nur den Widerschein seiner persönlichen Anschauungen. Die Erhabenheit der letzteren verbürgt zwar den künstlerischen Werth seiner Phantasiegebilde, doch hindert ihn ein spröder Zug seines Geistes, vollständig eins zu werden mit der Natur des dargestellten Gegenstandes. Des milderen Raphael Anschauungen dagegen waren befreundet mit der herrschenden geistigen Richtung, seine Phantasie war, falls der Ausdruck erlaubt ist, durchsichtiger, leichter befähigt, aus sich herauszutreten und in einer fremden Ideenwelt aufzugehen. Freilich blieben auch Raphael die meisten tragischen Conflicte erspart, welche Michelangelos Leben erschütterten, und er dem Schicksal für eine ebenmäßige, ungestörte Entwicklung seiner Laufbahn verpflichtet.

Raphael wurde im J. 1483 dem Maler und Dichter Giovanni Santi in Urbino geboren. Wie so häufig, folgte auch hier der Sohn dem Berufe des Vaters und genoß von demselben den ersten Unterricht. Wir kennen die Neigung der schmückenden Sage, den Helden, der als Mann Löwen tödtet, schon in der Wiege Schlangen erwürgen zu lassen und legen kein Gewicht auf Raphaels angebliche Kunstthätigkeit im Knabenalter. Ohnehin gelangen frühzeitig genug die Zeugnisse seiner großartigen Begabung an uns. Nach dem Verluste des Vaters in Perugino's Werkstätte (bis u. 1504) thätig, arbeitet sich Raphael in die Weise dieses Meisters ein und schafft Werke (u. A. die Krönung Mariä in der vatican. Galerie und die Vermälung Mariä in der Brera), welche vollständig den Geist der Schule athmen, aber in den freieren Linien, in der belebteren Composition schon die höhere Natur des Künstlers verrathen. Geistreich wurde von Raphaels Jugendwerken bemerkt, daß sie zeigen, wie Perugino eigentlich hätte malen sollen. Von der Einseitigkeit, welche an der umbrischen Schule haftet, befreit sich Raphael auch äußerlich, durch seine Wanderung nach Florenz (1504), wo er mit einigen Unterbrechungen vier Jahre weilte. Hier hatten Leonardo da Vinci und Michelangelo den Umschwung in den bildenden Künsten bereits durchgeführt. Wie alle jüngeren Künstler, so wurde auch Raphael mächtig von denselben berührt, mit einer neuen Welt bekannt gemacht. Bezeichnend für Raphaels selbständige Kraft läßt er in keinem hier geschaffenen Werke die strenge Abhängigkeit von irgend einem Meister

durchblicken. Nur wenige Spuren in Porträtbildern weisen Leonardos Einfluß auf, sonst ist es nur der würdige Fra Bartolomeo, zu welchem Raphael in ein näheres Verhältniß tritt. Doch auch diesem gegenüber erscheint er nicht als Nachahmer, er gibt ihm vielfältig zurück, was er seiner Einwirkung verdankt und läßt sich auch nicht einen Schritt aus seiner Bahn reißen. Frei und sicher wird seine Zeichnung, heiterer der Ausdruck, die Gesetze der geschlossenen Composition öffnen sich seinen Augen, nach der Wiedergabe dramatischer Kraft ringt seine Phantasie. Überall, in der Madonna del Granduca, in der Madonna mit den Nelken und dem Stieglitz, in der Jungfrau im Grünen, in der großen h. Familie zu München, in der mächtigen Grablebung merkt man den Durchgang durch die Florentiner Schule, aber dieser selbst gehören Raphaels in den Jahren 1504—1508 geschaffenen Bilder keineswegs an. Viele seiner späteren Werke können die unnachahmliche Eigenthümlichkeit, die Grazie der Linien, das Maß der Empfindung, den vollendeten Rhythmus in der Composition nicht schärfer offenbaren, als die Zeugnisse seiner Florentiner Thätigkeit.

Der mächtige Schauplatz, den ihm die Gunst des Papstes öffnete, gestattete seiner großen Natur die freieste Entfaltung, gebar sie aber nicht. Raphaels und Michelangelos Wirksamkeit am päpstlichen Hofe bezeichnen einen neuen Wendepunkt an der italienischen Kunst. So lange die italienische Phantasie ihre Wurzeln von der localen Bildung nährte, spielte Rom in der italienischen Kunstgeschichte aus guten Gründen eine untergeordnete Rolle und borgte aus der Fremde die Künstler zum Baue seiner Kirchen, zur malerischen Ausschmückung der Innenräume, zur plastischen Verherrlichung der Papstgräber. Erst jetzt, nachdem die italienische Kunst von ihren localen Wurzeln sich abgelöst und allgemein giltige Formen angenommen hatte, wurde Rom der hervorragendste Schauplatz künstlerischer Thätigkeit und blieb seitdem die Hauptschule für alle strebenden Künstler.

Das erste und wohl auch größte Werk, welches Raphael in Rom schuf, und dessen Vollendung bis über seinen Tod sich hinauszog, sind die Wandgemälde in den vaticanischen Prunkgemächern oder S t a n z e n. In der Bestimmung der Räume lag schon im Allgemeinen der Ideenkreis vorbereitet, welchen Raphael dem Werke zu Grunde legen mußte. Die Macht der Kirche und der Glanz des Papstthums harrten ihrer malerischen Verherrlichung. In der That erblicken wir auch den Künstler ganz von seiner Aufgabe erfüllt. In dem einen Saale schildert er den Triumph der wahren Kirche über ihre Feinde, auch über den inneren Feind, den ungläubigen Zweifel: Heliodors Vertreibung aus dem

Tempel, Attilas Flucht vom italienischen Boden, die Messe von Bolsena und Petri Befreiung aus dem Kerker zeigen uns göttliche Wunder, bereit die Rettung der Kirche zu bewirken. Die andere Stanze feiert die Herrlichkeit des herrschenden Papstes in der Darstellung der Großthaten aus der Zeit der gleichnamigen Päpste Leo III. und IV.; in der dritten endlich wird die Einführung der Kirche in die Wirklichkeit, ihr weltlicher Sieg im Constantinischen Zeitalter gefeiert. Zieht sich nun auch keine scharfe Einheit durch diesen ausgedehnten Bilderkreis und erscheint die Wahl der Motive nicht selten mehr von äußeren Zufällen als von ihrer inneren Bedeutung abhängig: so liegt doch die Beziehung zu dem allgemeinen Vorwurfe der Darstellung offen zu Tage. Dagegen erscheint der Inhalt des Wandschmuckes im vierten Saale (in der sog. Camera della Segnatura) auf den ersten Anblick befremdend, wie er denn auch schon bald nach Raphaels Tode verschieden gedeutet und in einzelnen Theilen bis auf den heutigen Tag falsch bezeichnet wurde. Das Verständniß des Zusammenhanges gewinnt man erst, wenn man die Stellung des Papstthums zum italienischen Culturleben im XVI. Jahrh. erwägt und sich erinnert, daß die Phantasie der Zeitgenossen von dem höfischen Glanze, der vom Vatikan ausstrahlte, nicht minder angelockt wurde, als von der kirchlichen Macht, die hier ihren höchsten Gipfelpunkt fand, und daß von höfischen Kreisen die Bildung getragen und Wissenschaften und Künste mit liebevoller Sorgfalt und feinem Sinne gepflegt wurden. Trefflich paßte demnach in ein päpstliches Prunkgemach die getroffene Wahl. Ja es durfte sogar die Darstellung der wissenschaftlichen und künstlerischen Mächte, welche die italienische Cultur bestimmten, natürlich soweit sich dieselben dem Auge in sinnlichen Formen vorführen lassen, nicht fehlen, sollte die beabsichtigte Verherrlichung des Papstthums vollständig sein, zumal als mit tiefer Weisheit auf die besondere Stellung desselben Bedacht genommen wurde: den Vertretern der höchsten weltlichen Wissenschaft die Vertreter der Wissenschaft von den göttlichen Dingen gegenüber treten und die Schilderung, wie das weltliche Recht gegründet wurde (freilich in einem bloßen Ceremonienbilde) durch die gleichfalls vorgeführte Ertheilung der Decretalen sich wohlthätig ergänzte. Die Gefahr liegt nahe, in den Hauptbildern noch bestimmte Beziehungen, persönliche Überzeugungen des Künstlers oder des Mannes, dessen Gelehrsamkeit Raphael einzelne Motive verdankt, zu vermuthen, und überall Anspielungen auf zufällige Thatsachen und Individuen zu entdecken. Der unbefangene Sinn jedoch hält sich von solchen Meinungen fern, sucht nicht aus der Disputa die Stellung und Lehren einzelner Secten herauszudeuten, will sich nicht im

Angesichte der Schule von Athen über die Geschichte der griechischen Philosophie belehren lassen und legt kein großes Gewicht auf die Angabe, daß Apollos Stelle auf dem Parnaß durch einen Improvisator ersetzt werde. Raphael begnügte sich mit der Gliederung, welche in der Grundidee lag, er gibt z. B. in der sog. Disputa den reichen und mannigfaltigen Widerschein der Beschäftigung mit den göttlichen Dingen in menschlichen Gemüthern und läßt uns die Begeisterung, die staunende Ahnung, den unbedingten Glauben, das vollendete, in sich beruhigte Wissen, das redliche aber noch unklare Forschen, den Zweifel und die vom Gottesbewußtsein noch unberührte Neugierde schauen; selbst in der Schule von Athen, wo doch bestimmtere historische Voraussetzungen vorlagen, bleibt dennoch das ideale Verhältniß des Lehrens und Lernens (z. B. in den beiden Gruppen des Vordergundes) der wichtigste Gegenstand der Schilderung. Schränkt sich auf diese Art Raphaels Phantasie mit bewunderungswürdiger Weisheit ein und scheidet sie aus den Hauptbildern sowohl das allgemeine allegorische Element, welches auf den Deckenbildern eine abgesonderte Stelle erhält, wie die empirische, historische Zufälligkeit, um die Reinheit der symbolischen Auffassung nicht zu gefährden, so gebührt ihr auf der anderen Seite der Ruhm, die letztere mit einem so reichen und mächtigen Leben ausgestattet, die äußeren Gestalten mit dem Grundgedanken so innig verwebt zu haben, wie es keinem Künstler sonst noch gelungen.

Innerhalb der Grenzen des historisch-symbolischen Styles bleiben Raphaels Werke mustergiltig; kann man dasselbe aber auch von der Gattung, von der symbolischen Kunstweise überhaupt behaupten? Die Ursache, daß namentlich die Disputa und ihre contrastirende Doppelgliederung eine vielfache Nachahmung erfuhr, darf nicht täuschen, da es eben nur als ein bequemes Compositionsschema benutzt wurde. Es deutet bereits das Schicksal, nicht verstanden und falsch aufgefaßt zu werden, welches der Disputa und der Schule von Athen nur wenige Jahre nach Raphaels Tode widerfuhr, an, wozu auch die allgemeine Betrachtung leitet, daß jene Auffassungsweise nur in einem Zeitalter berechtigt war, welches eine Reihe von Entwicklungsstufen genießend abschließt, und bloß einer Bildung entspricht, welche frei vom stofflichen Interesse, freisinnig, aber ohne Thatendurst, in schönen Formen sich ergeht. Noch war die Liebe und das Verständniß schöner Formen so frisch und jung, daß sich die lebendige Wärme der Phantasie nicht verlor, und doch schon so weit entwickelt und vollendet, daß der Inhalt und Gedanke vollständig vom malerischen Interesse umsponnen wurde, und das letztere selbst spröden Stoffen eine hohe künstlerische Bedeutung ablockte. Die Summe

von Motiven, welche die rein symbolische Behandlung zulassen, ist natürlich überaus beschränkt, sie wiederholt sich auch nicht in den folgenden Stanzen, mochte immerhin Raphael die Beimischung von Allegorien und Anspielungen nicht ganz abweisen können, sondern weicht der dramatischen Auffassung. Daß dieselbe nicht in vollkommener Klarheit sich kundgibt, Gedanke und Formen nicht immer in einander aufgehen und die künstlerische Größe des Meisters überwiegend aus der Herrlichkeit der einzelnen Gestalten und der Schönheit der Gruppen, aus der vollendeten Formengebung erkannt wird, ist theils die Schuld der Auftraggeber, welche Raphael zwangen, die Einheit des Gedankens durch das Anbringen historischer Anspielungen zu zerstören, theils eine Folge der eigenthümlichen Bildung jener Zeit, welche gleich fern vom naiven Glauben wie vom begeisterten historischen Ernste nur nach einer Seite hin sich die frische Unmittelbarkeit bewahrt hatte, im Genusse und in der Verehrung formeller Schönheit Ersatz fand für alle sonstige Einbusse. Sieht man von diesen Schranken ab, untersucht man nicht näher, daß im „Brande des Borgo" eigentlich das zu Grunde liegende stoffliche Motiv gar nicht zur Geltung kommt und im Brande der römischen Vorstadt vielmehr Trojas Zerstörung und Aeneas Schicksale geschildert werden, daß in der Messe von Bolsena der Mittelpunkt der Handlung nothwendig dem Auge entzogen bleibt, anderwärts die Situation in eine äußerliche Ceremonie übergeht, so gibt es kaum ein Wort in der Sprache, welches die Bewunderung der raphaelischen Größe stark genug ausdrückte. Nicht bloß in derjenigen Composition, welche sich auch von dem leisesten Schatten frei erhält, in dem ewigen Musterbilde, wie man weltgeschichtliche Ereignisse künstlerisch wiedergeben soll, in der Constantinsschlacht, auch in den übrigen Gemälden ist die Architektonik, die Raumbenützung, das Gleichgewicht der Gruppen, das Maß der Bewegung und Ruhe, die Reinheit der Linien und, soweit der gegenwärtige Zustand der Bilder einen Rückschluß gestattet, die Gediegenheit und Harmonie der Färbung des höchsten Preises werth, und ganz angethan, um die wichtigste Schule jüngerer Künstler zu bilden. Wenn sich zwischen den ältesten von Raphael selbst ausgeführten Stanzenbildern und namentlich dem Constantinssaale ein merklicher Unterschied kundgibt, und im letzteren die rein historisch-dramatische Auffassung unbedingt herrscht, so wird dieß durch den längeren Zwischenraum erklärt, der zwischen die Schöpfung derselben fällt und mit Raphaels fruchtbarster Entwicklung erfüllt ist. Dieselbe drängt immer mehr auf das Zurückweisen aller subjectiven Eigenheiten, auf das vollständige Durchdringen des Gedankens und das gänzliche Aufgehen der Phantasie in dem

reinen Wesen des darzustellenden Motives. Nirgends tritt die zufällige Individualität des Künstlers vor, die Composition kann kaum anders gedacht werden, es scheint sich, wie geistreich bemerkt worden, Alles von selbst zu verstehen, mit den einfachsten Mitteln werden die größten Wirkungen erzielt, diese aber niemals auf Kosten des wesentlichen Gedankengehaltes erreicht. Das Gesagte gilt auch von den 52 kleinen Bildern in den Kuppeln der vaticanischen Loggien, der sog. raphaelischen Bibel, welche nach den Entwürfen des Meisters von Giulio Romano, Penni u. A. ausgeführt wurden, wird aber besonders klar im Angesicht der Entwürfe (in Hamptoncourt bei London) für die vaticanischen Tapeten. Die der Apostelgeschichte (eine zweite Tapetensuite mit Scenen aus dem Leben Jesu hat verhältnißmäßig einen geringeren Werth und zeigt uns raphaelische Compositionen nur in flandrischer Umarbeitung) entlehnten Motive sind nicht allein überaus glücklich gewählt, sondern auch jedes einzelne so behandelt, daß die tiefere Bedeutung der Scene erschöpfend an den Tag tritt und der äußere Vorgang bei aller dramatischen Lebendigkeit und bei allem Reichthume der Schilderung noch über sich auf den geistigen Gehalt der Handlung hinweist. Überaus mannigfaltig ist der Kreis, in welchem sich die raphaelischen Cartons bewegen. Von den gewaltsamsten Affecten und mächtigsten Leidenschaften (Bestrafung des Elymas, Strafe des Ananias) werden wir zur Betrachtung ruhiger Situationen, in welchen sich aber ein vielgegliedertes Seelenleben wiederspiegelt, geleitet (Berufung Petri, Pauli Predigt); durch pathetische Kraft und reiche Schilderung der Volksgruppen gleich ausgezeichnet ist das Opfer in Lystra. Durch den Contrast materieller Anstrengung und begeisterter Verehrung wirkt der wunderbare Fischzug; großartiger Formensinn, ein edles Maß in der Charakteristik und die meisterhafte Anordnung und Scheidung der Gruppen zeichnet die Heilung des Lahmen aus. Man muß diese Bilder Zug für Zug prüfen, wie rein und doch wie nothwendig jede einzelne Linie gezeichnet, wie weise die Vertheilung der Gruppen berechnet erscheint, welcher großartige Rhythmus die Composition bewegt, welche Fülle von Schönheit und ausdrucksvoller Kraft über die mannigfaltigen Gestalten ausgegossen ist, wie enge Gedanke und Form sich umschlingen, wie bei allem Reichthum nirgends ein überflüssiges Motiv sich geltend macht und bei aller Tiefe des Gedankens doch auch die leisesten und feinsten Züge desselben klar an die Oberfläche treten, um in Raphael den Meister des Idealismus zu erkennen.

Es handelt sich hier nicht um eine vollständige Aufzählung der Frescobilder, welche Raphael oder seine Schüler nach Entwürfen des

Meisters geschaffen haben*), wir begnügen uns, die Sibyllen in S. Maria della pace und die mythologischen Bilder in der Farnesina hervorzuheben, weil sie theils die außerordentliche Macht seiner Phantasie und die Fähigkeit, den ganzen Gedankengehalt in die reinsten Formen zu kleiden, bekunden, theils für die Behandlung ähnlicher Gegenstände Jahrhunderte lang maßgebend wurden. Indem Raphael auch die antiken Mythen in den Kreis der Darstellung zog, fügte er zu den vorhandenen Kunststoffen zwar kein neues Element hinzu, da ja mythologische Bilder auch vor seiner Zeit schon bekannt waren, aber erst er verstand es, den unaussprechlich anziehenden Formenreiz, der in ihm verborgen lag, frei zu entwickeln und die hier nothwendige ideale Auffassung mit malerischer Lebendigkeit zu vereinigen. Die späteren Künstler, welche über die in der Galathea und den Deckenbildern im unteren Saale der Farnesina niedergelegten Stylgesetze noch hinausschreiten wollten, und noch idealer, oder noch malerischer und kunstreicher aufzutreten gedachten, überschossen sämmtlich das Ziel und verloren sich in Irrwegen.

Zur vollen Würdigung Raphaels muß die Betrachtung allerdings in erster Linie den Monumentalwerken sich zuwenden, doch offenbaren auch die zahlreichen Staffeleibilder die große und reiche Natur des Meisters. An denselben den Mangel der venetianischen Prachtfarbe, der virtuosen Bewältigung von Beleuchtungsproblemen, wie sie z. B. die späteren Naturalisten sich setzten und durchführten, zu vermissen und zu beklagen, verräth eine große Thorheit und kann nur solchen einfallen, welche das Colorit für etwas Zufälliges und Äußerliches halten, und von dem Grundsatze alles künstlerischen Schaffens, von der tiefen Übereinstimmung des Materiales mit dem geistigen Antheile an der künstlerischen Thätigkeit keine Ahnung besitzen. Wir können uns allerdings das raphaelische Colorit noch glühender, die Lichtwirkungen noch schlagender, die Farbengegensätze noch kräftiger denken, aber wir dürfen nicht glauben, daß wir dann auch noch die reinen Linien, den graziösen Ausdruck, den Wohllaut in der Composition, die ganz und gar in das Wesen des Gegenstandes sich versenkende ideale Auffassung erblicken würden. Bei Raphael wie bei jedem großen Künstler stehen alle äußeren Kunstmittel unter einander im engsten Zusammenhange und werden von

---

*) Der Prophet Isaias in S. Agostino, die Kuppelmosaiken in S. Maria del popolo, die Bilder im Badezimmer des Cardinals Bibiena, im Appartemento Borgia (Vatican), in der Villa Spada, in der Galerie Borghese aus der Villa di Raffaele, und ehemals in der Villa Magliana.

der Grundrichtung der Phantasie unbedingt beherrscht. Innerhalb der Grenzen, welche die letztere der Coloritwirkung vorschrieb, scheuet Raphaels Farbe keinen Vergleich, die Kraft und selbständige Schönheit derselben steigert sich, wie das Porträt der Improvisatorin Beatrice in Florenz (falsche Fornarina) beweist, sobald das Motiv eine Betonung dieses Ausdrucksmittels zuläßt oder verlangt.

Von allen Staffeleibildern haben die Madonnen Raphaels Ruhm am weitesten verpflanzt; in der That haben dieselben auch den ganzen Reichthum des Motives erschöpft und mit wenigen Ausnahmen alle späteren Madonnenmaler gezwungen, seinen Fußstapfen zu folgen. Der florentinische Standpunkt des Naturalismus wurde von Raphael rasch eseitigt. Seine Madonnen und h. Familien tragen allerdings das Gepräge eines für die Schönheit der menschlichen Natur entflammten Geistes, sie sind keineswegs in dem Sinne ideal, daß sie erfundene Formen und Typen offenbaren: aber die dargestellte Schönheit der Madonna und des Christkindes ist so makellos, die Linien so rein, der Ausdruck so frei von allen Spuren irdischen Trübsals und Verkümmerung, die Gruppirung so harmonisch angelegt, daß ein unendlicher Wohllaut die Gemälde durchzieht, die Gestalten aus der Hand einer schöpferischen Natur hervorgegangen scheinen, und wie unvergängliche und unwandelbare Urbilder des reinen menschlichen Daseins auf uns wirken.*) Aber auch im engeren religiösen Gefühlsleben ist Raphael heimisch. Seine Madonna di Fuligno darf wohl in ihrer ruhigen und doch gehobenen Stimmung als das Ideal des Votivbildes gelten; die ursprünglich als Prozessionsfahne verwendete sixtinische Madonna zeigt in der ganzen Anordnung, namentlich aber in dem merkwürdigen Ausdrucke des Christkindes des Meisters Vertrautheit mit der Schilderung übernatürlicher Zustände, vollends in der h. Cäcilia (in Bologna) ist das Charakteristische der Vision unübertrefflich wiedergegeben und der Wiederklang der himmlischen Musik in den verschieden gearteten Gemüthern der h. Zuhörer so reich und so tiefsinnig abgestuft, daß das Werk für alle ver-

---

*) Die wichtigsten Madonnen aus der römischen Periode sind: die Madonna aus dem Hause Alba (in Petersburg und alte Copie in d. Gal Borghese, die Madonna della Sedia in Florenz (beides Rundbilder, die Mad. della Tenda (mit d Vorhange) in München und Turin, der Réveil de l'enfant in Neapel und in England, die freien Bearbeitungen der verlorenen Mad. von Loretto (die Mad. hebt vom Christkinde den Schleier auf), die Mad. dell' Impannata (Tuchfenster) in Florenz, die Perle (h. Familie) in Madrid, die Mad. col divino amore in Neapel, die große h. Familie vom Herz. Lorenzo dei Medici König Franz I. geschenkt (im Louvre) u. a.

wandten Darstellungen mustergiltig wurde. In denselben Kreis gehören noch die Vision Ezechiels (Florenz) und die oft wiederholte Schilderung des jugendlichen Täufers, der h. Margaretha und des Erzengels Michael. Raphael offenbart sich nicht allein dadurch als ein großer Meister, daß er bereits verbreiteten Motiven die Form der Vollendung verleiht, und die Bestrebungen ganzer Zeitalter mit fester Hand abschließt, sondern auch dadurch, daß wo ihn sein schöpferischer Geist zu einer neuen Auffassung treibt, dieselbe als eine thatsächliche Bereicherung erscheint und die älteren Darstellungsweisen als ungenügend in den Hintergrund verweist. Am weitesten hat sich der Künstler in seinem letzten Werke, in der Transfiguration, von der Überlieferung losgesagt, in diesem, wie es schien abgeschlossenen Kreise der Schilderung die schöpferische Selbständigkeit seiner Phantasie auf das glänzendste bewährt. Neu ist das Herbeiziehen dramatischer Gegensätze im Dienste der Symbolik, neu sind die Ausdrucksmittel, welche die Verklärung versinnlichen, der Gesichtsausdruck und die schwebende Stellung Christi, neu der große Nachdruck auf die Farbenwirkung. Und dennoch sagt auch hier, wie bei allen größeren Werken Raphaels, das Gefühl, das Motiv hätte nothwendig so wie wir es schauen, nicht anders und nicht besser zur Darstellung kommen können. Wir haben kein Recht zu der Frage, wohin der in seinem letzten Werke betretene Pfad Raphael und die Kunst schließlich geführt hätte, noch weniger das Recht zu dem Vorwurfe, das Verlassen des alten Weges trage die Schuld an dem Verfalle, welchem bald nach Raphaels Tode die italienische Kunst entgegeneilte. Wir müssen vielmehr die seltene Energie seiner Natur bewundern und unter seine hervorragendste Vorzüge eben die unerschöpfliche Entwicklungskraft rechnen, die ihn bis an das freilich frühe Ende seiner Tage zu keiner Ruhe gelangen, das Ziel immer weiter, immer höher stecken ließ.

Ähnlich wie bei Michelangelo erstreckte sich auch Raphaels Thätigkeit über alle Gebiete der bildenden Künste. Daß sein Ruhm als Maler seine Wirksamkeit als Bildner und Architekt beinahe vergessen läßt, erklärt sich nicht allein aus seiner überwiegenden malerischen Begabung, sondern auch aus dem wenig günstigen Zustande der beiden anderen Kunstgattungen, an welchem auch die genialste Persönlichkeit nichts Wesentliches ändern konnte.

Der realistische Standpunkt, welchen die Sculptur im Laufe des XV. Jahrh. festgehalten hatte, besaß keine Dauer. In Oberitalien zwar, abseits vom Mittelpunkte der künstlerischen Bewegung und begünstigt durch das hier vielfach verwendete Thonmaterial hielt sich derselbe etwas länger. Eine bedeutende Entwicklungskraft kann er aber auch hier um so weniger ansprechen, als der allen oberitalienischen Künstlern innewohnende Schönheits-

sinn auf Kosten plastischer Gesetze und reiner Linien geübt erscheint und der köstliche Ausdruck, der den Köpfen verliehen wird, die gelungene Ausführung einzelner Gruppen und Gestalten den Mangel einfach großer und ruhiger Formen nicht ersetzen kann. In Florenz bildet gleichfalls der Realismus den Ausgangspunkt für die Künstler des XVI. Jahrh., dessen Einflüsse noch in zahlreichen Werken der späteren Zeit nachtönen und trotz allen Gegenwirkungen nie gänzlich verloren gehen. Wie sollte man sich sonst die Vorliebe für leidenschaftliche Bewegungen und individuellen Ausdruck, die Überladung in der Draperie und namentlich die bleibende malerische Auffassung des Reliefs erklären? Aber die Geltung des Realismus war doch wesentlich eingeschränkt und von anderen Elementen seine Wichtigkeit weit überboten. Von großer Bedeutung war zunächst schon der gelockerte Zusammenhang mit der Architektur, die Isolirtheit, die angebliche Selbständigkeit, in welche die Bildnerei gerieth. Freigruppen erscheinen immer häufiger, die Beziehung zur Architektur wird höchstens durch die Aufstellung des Bildwerkes in einer Nische bekundet, und selbst auf die bauliche Umgebung keine Rücksicht genommen. Die Folge davon ist der Verlust des sichern Raumgefühles, der häufige Widerspruch zwischen den plastischen und den architektonischen Linien. Nicht geringen Einfluß übt ferner die immer mehr gesteigerte Kenntniß der Antike, deren Verwendung bei den vielen weltlichen Denkmalen noch weitere Grenzen zuläßt als in früheren Zeitaltern, und allmälig zur Aufstellung unbedingt giltiger formeller Regeln führt, welche gewandt und ausführlich zu verkörpern einen Hauptgesichtspunkt bei der Schöpfung plastischer Werke bildet. Durch diese Umstände gewann natürlich das subjective Vermögen des Künstlers, sein persönliches Meinen und Können eine hohe Wichtigkeit. An keinen Stoffkreis gebunden, bei den zahlreichen allegorischen Aufgaben auf die eigene Einbildungskraft angewiesen, war das Künstlerindividuum auch in der Formengebung von keiner bestimmten Voraussetzung beschränkt, sondern einfach seinem Virtuosenthum überlassen. Die Herrschaft des letzteren offenbart sich in der mannigfachsten Weise. So zeigt sich z. B. die Kunst des Bildners in der geschickten Weise, mit welcher man die der Antike abgeschaute Regel des rhythmischen Gegensatzes der einzelnen Körpertheile anwendet, Ruhe und Bewegung unter dieselbe vertheilt, gewisse schwierige oder effectreiche Stellungen reproducirt oder mit anderen Kunstgattungen wetteifert. Von dem größten Interesse sind in dieser Beziehung die Gutachten, welche auf Benedetto Varchi's Aufforderung zahlreiche Künstler über die gegenseitige Stellung und die Vorzüge der Plastik erlassen. Selbst Michelangelo, obgleich er sonst den Rath ertheilt, alle derartigen thörichten

Streitigkeiten bei Seite zu lassen, hält die Sculptur für edler als die Malerei. Noch viel schärfer drücken sich die anderen Bildner aus. Die Bildhauerkunst, meint Cellini, überragt siebenfach alle anderen zeichnenden Künste, da eine Statue acht Ansichten haben müsse, alle von gleicher Vollendung; ihr gebühre, behauptet ein anderer, das Lob größerer Wahrheit und Wirklichkeit, ganz abgesehen von den größeren technischen Schwierigkeiten, die auf ihrem Gebiete zu überwinden sind u. s. w.*) Es ist nicht allein der Sinn für die organische Wechselwirkung der einzelnen Kunstgattungen verloren gegangen und dem subjectiven Grübeln Thüre und Angeln geöffnet worden, man sieht auch, wie trocken formalistisch die ganze Auffassung ist und der gerühmte Idealismus grob sinnliche Anschauungen nahe berührt. Der Glaube, der sich an diese vermeinte Selbständigkeit der Bildnerei knüpfte, und die subjective Freiheit mit ungehemmter schöpferischer Kraft verwechselte, beruhte auf einer schweren Täuschung. Gerade die letztere ging in dem inhaltsleeren Virtuosenthume verloren, es sank auch der Schutz gegen die überwiegende Herrschaft eines Einzelnen im ganzen Kunstgebiete und so wurde bald das geniale und freie Geschlecht der Richtung eines Mannes sklavisch unterthan, welcher die Macht des subjectiven Könnens und Vermögens am höchsten hob und die schrankenlose Freiheit der individuellen Phantasie am kühnsten offenbarte. Dieser Mann war Michelangelo. Nur wenige Meister des XVI. Jahrh. zeigen sich von Michelangelos Einflusse unberührt, und wandeln neben ihm ihren selbständigen Weg. Und unter diesen gibt es nur wenige, die nicht der Vorwurf trifft, daß sie in der Entwicklung zurückgeblieben sind oder durch andere Irrthümer die Unabhängigkeit von Michelangelo bezahlen. Verhältnißmäßig naiv, ganz und gar seinen Aufgaben hingegeben und durch ein natürliches Gefühl, nicht durch kaltes Studium in seinen plastischen Schöpfungen geleitet, tritt uns Andrea Sansovino († 1519) entgegen. Sein Grabmonument in Maria del popolo, die Gruppe der h. Familie in S. Agostino zu Rom und die Taufe Christi am florentinischen Baptisterium werden mit Recht den schönsten Werken der Plastik beigezählt. Aber schon sein Schüler Jacopo (Tatti) Sansovino, vorzugsweise in Venedig thätig, dessen Schüler Tribolo, V. Danti u. A. haben alle Mühe, sich den Einflüssen Michelangelos zu entziehen und die nahe liegende Gefahr, sich in das Malerische zu verlieren, fern zu halten, welchen auch der sonst naturalistische Benvenuto Cellini (1500—1572), durch seine

*) Die wichtigsten Gutachten von B. Cellini, Tribolo, Jac. da Contormo und Bronzino sind in Guhl's Künstlerbriefen abgedruckt und erläutert worden.

phantasievolle Art, Metallwerke zu zieren und Kleinodien zu fassen, berühmt, theilweise unterliegt. Vollends in der späteren Zeit des XVI. Jahrh. gewinnt kein Einzelner die Kraft, Michelangelos Geleisen auszuweichen. Nicht allein seine Schüler (G. Montorsoli, Rafaele da Montelupo u. A.), auch sein berüchtigter Gegner Baccio Bandinell (1487—1559) und dessen Anhänger folgten denselben, und wie es Nachahmern einer subjectiven Weise stets ergeht, verlieren alle unmittelbare Wärme, ergehen sich gern in plastischen Gemeinplätzen, und schaffen statt eines einheitlichen Ganzen Werke, an denen man nur einzelne Schönheiten bewundern kann. Wirkungsreich sind dieselben noch zuweilen, nicht bloß wegen der gewöhnlich angewendeten kolossalen Verhältnisse sondern auch wegen des energischen Ausdruckes und der technischen Bravour; unter allen späteren Meistern ist namentlich der Florentiner Giovanni da Bologna (1524—1608) durch viele glückliche Griffe und gewandte Entwürfe ausgezeichnet; aber es fehlt ihnen die eigentliche Berechtigung. Man merkt es ihren Werken an, daß sie im individuellen Belieben wurzeln, aber nicht vom lebendigen Volksthum getragen werden. Sie charakterisiren zwar ihre Zeit, sind aber nicht der verklärte Ausdruck des Tüchtigen und Großen, was in denselben verborgen liegt.

Einen großen Theil der Schuld an den Verirrungen der neueren Sculptur trägt ihre Loslösung von der Architektur, wodurch ihre Wirkungskraft der festen Grenzen beraubt, und der blinde Trieb, mit der Malerei zu wetteifern, genährt wurde. Wie sollte aber die Architektur einen wohlthätig begrenzenden und sichernden Einfluß auf die Schwesterkünste üben, da sie selbst im eigenen Schooße ähnlichen Gefahren, ihre gesetzmäßigen Grenzen zu überschreiten und ihren Wirkungskreis außerhalb ihrer natürlichen Ausdrucksmittel zu suchen, entgegenging. Freilich ihr Zustand am Anfang des XVI. Jahrh. scheint diese Furcht nicht zu rechtfertigen. Die Baukünstler gewinnen einen mächtigeren Ruhm als ihre meisten Vorfahren, sie erscheinen gebildet, phantasiereich, mit den architektonischen Formen und ihren Wirkungen wohl vertraut, und wenn die Baukunst nur Zeugniß ablegen soll von der Tüchtigkeit ihrer Vertreter, so steht sie in dem genannten Zeitraume ihrer Vollendung keineswegs fern. Ihr Charakter ist strenge formalistisch, die Erfindungskraft der Individuen wird weder durch feststehende Typen noch durch Gründe der Zweckmäßigkeit eingeengt. Die ersteren sind vergessen, nach den letzteren wird nicht viel gefragt. Den Architekten kümmern nicht die Beziehungen, welche der Glaube an eine bestimmte Anordnung des kirchlichen Grundrisses heftet, er übt gerade dort die größte

Willkür, wo seine Vorgänger auf unbedingt giltige Voraussetzungen stießen, und späht dafür nach dem bewußten Ausdrucke klarer Gesetze, wo man sich ehedem der Führung dunkler künstlerischer Empfindungen überließ. Die Maßverhältnisse im gothischen Style lassen sich nicht auf einfache Elemente zurückführen, in der Aufeinanderfolge der Glieder ist der bestimmte Rhythmus nicht immer erkennbar, die Erklärung seiner großen Wirkungen muß auf einem ganz anderen Gebiete als in dem rein formellen Einklange der Proportionen gesucht werden, während im XVI. Jahrh. gerade auf den musikalischen Wohllaut, wie auf reine Harmonie der Verhältnisse der Nachdruck ausschließlich gelegt, und wer dafür die rechten Formen erfand, als der größte Künstler gepriesen wurde. Diesem Streben wurde auch das Studium der Antike untergeordnet. Wir stoßen zwar auf die einzelnen Glieder und Formen derselben, finden aber sowohl ihre Bedeutung oft verändert, wie namentlich ihre Zusammensetzung und Combination frei wechselnd und solche Formen, bei deren Gebrauch eine strengere Gebundenheit herrscht, wie z. B. die Säule, seltener angewendet. Natürlich genießt die mittelalterliche Bautradition ein noch geringeres Ansehen, man verschmähte die Art und Weise, wie sie eine Gesammtwirkung hervorrief, man setzte ihre Einzelformen außer Gebrauch und hatte das stoffliche Interesse an den überlieferten Typen vielfach verloren. Das ist noch das Geringste, daß die Anordnung des Grundrisses keiner festen Regel unterworfen ist, keine symbolischen Anklänge im gläubigen Gemüthe weckt; auch der Chorbau verkümmert, auch die bedeutsame Zuspitzung des ganzen Werkes durch die Thurmlage wird vermieden. Vom formalistischen Standpunkte erschien die besondere Betonung des Thurmbaues, seine verhältnißmäßige Selbständigkeit als ein Verstoß gegen die Einheit, wie die weit hinausragenden, mehr oder weniger isolirten Thürme als eine Störung der Harmonie angesehen wurden. Desto eifriger wurden aus denselben Gründen Kuppelbauten mit einem ausgebildeten Pfeilersysteme und solche Anlagen, welche eine strengere Einheit offenbarten, z. B. dem Quadrate sich näherten, vom Mittelpunkte nach allen Seiten gleich lange Arme ausstrahlen ließen, empfohlen. Positiv unchristlich darf man die Baukunst des XVI. Jahrh. nicht schelten, wenn sie auch dem Wesen der mittelalterlichen Kunst sich vollständig entfremdet hat, man kann ihr nur Gleichgiltigkeit gegen den Inhalt der Bauwerke, eine freiwillige Einsperrung in formalistische Interessen vorwerfen; auch zum gemeinen weltlichen Dienste hat sich dieselbe nicht erniedrigt, bei der Aufführung von Palästen und Villen die Mannigfaltigkeit praktischer Zwecke oder was wir Comfort nennen, zu berücksichtigen stets vermieden. Es erklärt sich die einseitige Betonung

der Façaden, Hofräume und Treppenhäuser, die Beschränkung der inneren Architektur auf wenige aber mächtige oder doch wenigstens entsprechende Räume auf natürliche Weise. Die Zwecklosigkeit, die jedes Kunstwerk bis zu einem gewissen Grade an sich trägt, wurde von der Architektur des XVI. Jahrh. auf die Spitze getrieben, die selbständige Thätigkeit ihrer Phantasie strenge gewahrt. Diese aber bezieht sich wie schon früher auseinandergesetzt wurde, auf das Reinformelle, auf den Einklang der Maßverhältnisse, auf das einfach Klare und Sinnige der Gliederung. Die natürliche Folge dieser Umstände ist, daß das Verständniß der Renaissancewerke sich auf enge Kreise beschränkt. Es gehört bereits ein fein gebildetes und geübtes Auge dazu, ihre Eigenthümlichkeiten und Vorzüge zu erkennen, und das ziemlich seltene Vermögen, von allem Stoffartigen abzusehen, um über dieselben ein unbefangenes Urtheil zu fällen. Die Vergleichung mit der älteren, gleichfalls die selbständige Geltung reiner Formen anstrebenden Musik liegt nahe, ja es erscheint keineswegs die Behauptung gewagt, daß die italienische Musik und die italienische Architektur der letzten Jahrhunderte derselben Region der Phantasie entspringen, und die erstere nur in großartigerer Weise vollendete, wozu die letztere durch ein sprödes Material beengt bloß vorbereiten konnte.

Der wichtigste Unterschied zwischen der Baukunst des XVI. Jahrh. und den älteren organischen Stylen (auch dem älteren von Localtraditionen befangenen Renaissancestyle) liegt in der unbeschränkten Selbständigkeit der individuellen Bauphantasie, in der ausgedehnten und ausschließlichen Bearbeitung jener Schönheitsmotive, welche in den rein formellen Verhältnissen wurzeln. Von der späteren Architektur der Zopfzeit trennt sie die noch nicht abgestorbene Empfindung, die maßvolle Einfachheit, die freiwillige Einschränkung auf das Nothwendige und durch die materielle Funktion, die in den einzelnen Baugliedern ruht, Berechtigte. So häufig und besonders in der jüngsten Zeit Älteres und Jüngeres der Renaissanceperiode zusammengeworfen und mit der gleichen Verdammung abgethan wurde, so wenig ist dieses Verfahren begründet. Schon die Thatsache, daß die Architekten des XVI. Jahrh. sich ohne Ausnahme im Besitze gereifter Kunstbildung befinden, und zahlreiche Namen unter ihnen vorkommen, an welche sich die Größe und Vollendung der neueren Kunst knüpft, sollte von dieser Meinung abbringen und dazu auffordern, zwischen dieser und der folgenden durch die irrige Richtung auf das Malerische ausgezeichneten Periode einen schieferen Abschnitt zu ziehen.

Gewöhnlich und mit Recht wird der Urbinate Bramante (1444—1514) an die Spitze der Architekten des XVI. Jahrh. gestellt, ähnlich

wie Brunellesco als der Begründer des älteren Renaissancestyles gefeiert wird. Von dem ursprünglichen Schauplatze seiner Thätigkeit im Mailändischen nach Rom gerufen, dürfte er wohl einzelne Elemente der lokalen oberitalienischen Baukunst hierher verpflanzt haben, obgleich angenommen werden kann, daß die Vorliebe für den Kuppelbau und die Anwendung von Pfeilern an der Stelle der früher gültigen Säulen auch ohne Bramantes oberitalienische Studien sich im XVI. Jahrh. entwickelt hätte, da das Streben, durch mächtige Massen und Maßverhältnisse zu wirken, nothwendig diese Bauformen empfahl. Jedenfalls verlor sich bald der Einfluß localer Einwirkungen und wurde auch hier der kosmopolitische Zug geltend, welcher die Kunst der letzten Jahrhunderte auszeichnet. Rom selbst bildet einen mächtigen Schauplatz für die Bauthätigkeit des XVI. Jahrh., der höfische Prunk, der im Vatican herrscht, bot Gelegenheit zu glänzenden Bauaufgaben, die zahlreichen Künstlerkreise, die sich hier vereinigten, nahmen auch auf die Ausbildung der Architektur einen günstigen Einfluß. Außer den ausschließlichen Baukünstlern, wie Bramante, Balth. Peruzzi, Ant. da San Gallo, treten auch Raphael, Giulio Romano und Michelangelo thätig auf. An Zeugnissen ihrer Wirksamkeit fehlt es nicht in Rom, wenn gleich erst das folgende Jahrhundert der ewigen Stadt die architektonische Signatur verlieh, und neben den unzähligen Zopfdenkmälern die Monumente aus der Zeit und Schule Bramantes: die Cancelleria mit Einschluß der Kirche S. Lorenzo, einzelne Theile des Vaticans, die Villa Madama, die Farnesina, die Paläste Farnese, Spada u. A. einigermaßen in den Hintergrund gerückt werden. Das berühmteste Werk bleibt unstreitig die Peterskirche, nicht allein wegen des Riesigen ihrer Verhältnisse, sondern auch weil sich an derselben das Schicksal der italienischen Architektur während anderthalb hundert Jahre unmittelbar aufweisen läßt. Mehr als 160 Jahre vergingen seit dem Beginn des Baues durch Bramante, bis das Werk durch die Anlagen der Colonnaden abgeschlossen wurde; außer dem ursprünglichen Schöpfer des Planes übten noch Raphael, Peruzzi, A. da S. Gallo, Michelangelo und im folgenden Zeitraume Maderna und Bernini daran ihre Kräfte. Daß namentlich die äußere Architektur Fehler und Mängel aller Art offenbart und die Abweichung von Bramantes Grundrisse: ein von einer großen Kuppel überragtes gleicharmiges Kreuz, dem Werke zum Schaden gereichte, unterliegt keinem Zweifel. Doch bleibt immerhin der Eindruck des Inneren und die Wirkung der von Michelangelo entworfenen Kuppel mächtig genug, um der Peterskirche eine hervorragende Stellung unter den europäischen Bauwerken zu sichern und die vielfache Nachahmung, welche sie gefunden, zu erklärn.

Die Blüthe der Renaissancearchitektur beschränkt sich nicht auf Rom allein. Schon die früher angeführten Meister dehnten über weite Strecken ihre Wirksamkeit aus: Giulio Romanos Ruhm als Architekt haftet vorzugsweise an Mantua, in Florenz waren Raphael, Michelangelo, Baccio d'Agnolo, Ammanati, Vasari, B. Tasso, in Siena Peruzzi thätig, Genua, dessen Prachtbauten meistentheils erst diesem Zeitraume angehören, eröffnet dem Talente des Galeazzo Alessi für großsinnige Anordnung und Gruppirung der Bauglieder einen weiten Spielraum. Namentlich zeigt in der späteren Zeit des XVI. Jahrh. das venetianische Gebiet hier wie auf dem Gebiete der Malerei eine Lebenskraft, die diese Ecke Italiens auf einmal zu dem kunstgeschichtlich wichtigsten Gebiete stempelt und einen gesunden Zustand der bildenden Künste hier länger erhielt, als in allen übrigen italienischen Landschaften. In Rom, wo die größten Künstler wirkten, in Florenz, wo die Pflege des Schönen Jahrhunderte lang mit dem glänzendsten Erfolge betrieben wurde, zeigt sich der früheste und kläglichste Verfall; das scheinbar nur einer materiellen Thätigkeit zugewendete Venedig tritt plötzlich als der reichste Kunstboden auf. Wir könnten für den ersteren Umstand äußere ungünstige Ereignisse in großer Zahl anführen, die in ihren Folgen eben auf dasselbe hinauslaufen, was ein Feldhauptmann deutscher Landsknechte, der Augsburger Schertlin, mit lakonischer Kürze berichtet, als er die Eroberung Roms sieben Jahre nach Raphaels Tode durch die kaiserlichen Truppen erzählt: „6000 Mann haben wir darin zu Tod geschlagen, in allen Kirchen und ob der Erde genommen, was wir gefunden, einen guten Theil der Stadt abgebrannt und gar seltsam Haus gehalten." In verödeten Städten, in politisch zerfahrenen, lebensmüden Staaten fand die Kunst keine bleibende Stätte. Es ist aber gar nicht nöthig, die Erklärung außerhalb des künstlerischen Gebietes zu suchen. Die Vollendung des Formengerüstes, die durch die großen Helden des XVI. Jahrh. erreicht wurde, raubte den nächsten Geschlechtern der Trieb zur lebendigen Entwicklung, die Größe der Persönlichkeiten Raphaels und Michelangelos wirkte lähmend auf ihre Schüler und erzeugte die unvermeidliche Gefahr der Übertreibung, der Manierirtheit überhaupt. In Venedig dagegen sind die Anregungen, welche die Localbildung gewährte, noch nicht aufgezehrt, die Beziehungen zum Volksthume nicht abgestorben. So konnte die Kunstübung sich hier, von äußeren günstigen Verhältnissen getragen in einer Zeit noch kräftig und gesund erhalten, wo wir sonst überall die durch frohen Übermuth schlecht verhüllte Ohnmacht der Phantasie erblicken und wie es in menschlichen Angelegenheiten noch oft beobachtet wird, die höchste Blüthe dem traurigsten Verfalle ganz nahe gerückt beklagen.

Neununddreißigster Brief.

Das nachraphaelische Zeitalter.

Wenn wir schon bei Raphael's unmittelbaren Nachfolgern die ersten Spuren des künstlerischen Verfalles entdecken, trotz ihrer vortrefflichen Schule und immerhin noch bedeutenden persönlichen Tüchtigkeit: so liegt der Grund dafür zunächst in dem erdrückenden Einflusse der vorangegangenen großen Meister, welcher alle fernere eigenthümliche Entwickelung hemmte und namentlich aufgewecktere Geister zu Uibertreibungen verleitete. Die unmittelbare stoffliche Begeisterung war durch die herrschende Bildung ausgeschlossen, alle Sprödigkeit, die etwa in den Gedanken und künstlerischen Motiven gelegen hatte, durch die Leistungen der ersten Cinquecentisten für immer beseitigt und das formelle Ideal endgiltig aufgestellt. Wer sich mit der Wiederholung desselben nicht begnügte, hatte kaum eine andere Wahl, als durch Uibertreibungen dasselbe hinter sich zu lassen. Man haschte nach ungewöhnlichen Stoffen, schilderte z. B. in den Refectorien an der Stelle des traditionellen Abendmales die Hochzeit des Ahasverus mit der Königin Esther, in keiner anderen Absicht, als „um etwas zu machen, was nicht gewöhnlich sei", freute sich an Raritäten, wie an der lebensgroßen Darstellung eines mißgestalteten Zwerges und strengte die Einbildungskraft im reichsten Maße an, um den Ruhm origineller Schöpfungen für sich zu erobern. Hat auch dieses Streben nicht immer einen so jämmerlichen Erfolg, wie in dem Bilde eines Philosophen, dem Vasari große Ohren verlieh, weil er andeuten wollte, daß derselbe sehr viel hörte: aus dem Kreise lebensarmer Allegorie trat man, wie zahlreiche Zeugnisse lehren, nur selten heraus, verdarb sogar durch das gewaltsame Hereinziehen sinnbildlicher Gestalten die Darstellung geschichtlicher Ereignisse, zu deren künstlerischer Verherrlichung allerdings weniger das gereifte historische Bewußtsein, als der vorwaltende höfische Sinn antrieb. Denn in der höfischen Atmosphäre bewegten sich vorzugsweise die Künstler, an die kleinen Höfe der Gonzaga, Medici, Este u. A. knüpfte sich fast alle ästhetische Bildung. Die Gunst, welche die Träger dieser Namen den Wissenschaften und Künsten zugewendet, sichert ihnen den Dank der Nachwelt und läßt ihren Ruhm heller strahlen als den anderer politisch ungleich mächtigerer Geschlechter. Mit Recht feiert man ihre Herrschaft als das Zeitalter des feinsten Geschmackes und der weitesten Verbreitung künstlerischer Cultur. Daß der Herzog Cosimo neben dem „göttlichen" Michelangelo

im J. 1563 zum Haupte der florentinischen Akademie erkoren wurde, mag als Schmeichelei gelten; daß er aber nicht anstand, seinen übrigen Titeln auch den des ersten Akademikers beizulegen, spricht immerhin für das hohe Ansehen, welches die bildenden Künste genoßen. Desgleichen legt das vertrauliche Verhältniß, in welchem Giulio Romano zu Federigo Gonzaga und andere Künstler zu anderen Fürsten standen, Zeugniß ab von ihrer ehrenvollen Stellung in der Gesellschaft. Doch brachte die Bewegung der Künstler in höfischen Kreisen auch wesentliche Nachtheile mit sich. Nicht immer wurde der Ernst der Auffassung gewahrt und bei den Forderungen, die man an die Kunst stellte, die erhabene Würde derselben berücksichtigt. Die ihr erwiesene Gunst war oft nur ein Spiel mit derselben, ihre Verwendung im Dienste des Luxus keine seltene Ausnahme. Nichts kommt in den Künstlerbriefen jener Tage so häufig vor, als die Klage über die Ungeduld der Gönner, die das bestellte Kunstwerk kaum begonnen auch schon vollendet schauen wollen, unaufhörlich zur Eile dringen und am Künstler keine Eigenschaft so hoch schätzen wie die schnelle Hand und die stets bereite Erfindungskraft. Nichts wird aber auch mit einem größeren Stolze und als der sicherste Beweis von den unaufhaltsamen Fortschritten der Kunst hervorgehoben, als die Kunstfertigkeit der Meister, ihre Fähigkeit, in wenigen Wochen zu Stande zu bringen, wozu die Vorfahren eben so viele Jahre bedurften. Wir müssen in der That die unverwüstliche Arbeitskraft derselben bewundern und können es nur bedauern, daß sie ihre Gaben so häufig für kleinliche Aufgaben, für Eintagszwecke, wie Triumphbogen u. s. w. vergeudeten, aber das Gesammturtheil, daß die vielgeschäftige Phantasie in Seichtigkeit ausartete, die gewandte Hand zur Leichtfertigkeit verlockte, bleibt demungeachtet aufrecht stehen. In dieser Schärfe trifft aber das Urtheil nur zu, wenn wir die ganze ausgedehnte Gruppe der im nachraphaelischen Zeitalter wirkenden Künstler zur Einheit zusammenfassen. Versenkt sich die Betrachtung in das eingehende Studium des einen oder des anderen Künstlers, so erfährt jenes in vielen Fällen eine große Milderung. So kann man z. B. die späteren Werke Giulio Romano's (1492—1546), die Wandgemälde im herzoglichen Palaste und im Palazzo del Te (abgekürzt aus Tajetto) zu Mantua trotz einzelner Schönheiten und der charaktervollen Auffassung nur als Zeugnisse frischer decorativer Phantasie gelten lassen und muß die Schilderung des Gigantensturzes, die dabei angewendeten Kunststücke, um die Illusion bis zur äußersten Grenze zu treiben, unbedingt verdammen. Doch sind wir gern bereit, hier nur Verirrungen einer besseren Natur zu erblicken, die namentlich in früheren Zeiten, dem besseren Bewußtsein noch nicht

entfremdet, Treffliches schuf, und die raphaelischen Traditionen in sich lebendig bewahrte. Den Beweis dafür liefern einzelne Altarbilder Giulio Romano's in Rom und Genua (Stephani Steinigung), die den Ruf des Meisters als Lieblingsschüler Raphael's vollkommen rechtfertigen. Aber freilich, die bessere Natur wird immer schwächer, der Pfad der Irrthümer immer verlockender, sein Betreten bei dem Umstande, daß die allgemeine Bildung dem Manierirten, der prunkvollen decorativen Richtung das Wort spricht, von Jahrzehent zu Jahrzehent immer unausweichlicher. Mögen daher auch noch andere Schüler Raphael's, wie Fr. Penni, Andrea Sabbatini (aus Salerno), Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio und jene Meister, die ursprünglich einer anderen Schule angehörten, später aber in die Geleise der raphaelischen Kunst geriethen, wie Timoteo della Vite, Bagnacavallo, Innocenzo da Imola (aus Bologna), Garofalo, Dosso Dossi (aus Ferrara) mannigfache Züge persönlicher Tüchtigkeit verrathen und einzelne Werke den Meisterwerken des Cinquecento sich enge anschließen; mag auch Sodoma (richtig: Antonio Razzi) der letzte große Sienenser Maler, von verschiedenen Einflüssen beherrscht, in seinen Fresken (Alexander mit Roxane in der Farnesina) einen Schönheitssinn, eine leuchtende Farbenkraft, einen Formenreichthum offenbaren, die einzelne Gestalten sogar über Raphael's Schöpfungen stellen: der Verfall der Kunst wird nicht aufgehalten, die Rückkehr zur Wahrheit nicht vorbereitet. Es gibt auch jetzt noch einen Weg, künstlerische Größe zu erreichen, er fällt aber nicht zusammen mit dem von Raphael und Michelangelo eingeschlagenen Pfade, er setzt sich nicht als Ziel, die Ideenwelt zu durchdringen und in reine, allgemein giltige Formen zu fassen. Er benützt die Elemente, die den Künstlerverfall andeuten, das Virtuosenthum in der Technik, die Gleichgiltigkeit gegen den tieferen Inhalt der Darstellung, die willkürliche Veränderung des Gedankengehaltes: aber diese Elemente werden mit seltenem Geschicke so angewendet, daß alle Mängel verdeckt werden, der Reiz liebenswürdiger Subjektivität über die Schilderung ergossen, so daß der Schein tiefer poetischer Wahrheit beinahe erreicht wird. Diesen Weg betritt Antonio Allegri aus Coreggio (1494—1534). Den Meister des Helldunkels, den Maler des empfindseligen, zauberischen Lebens den großen Helden des sechzehnten Jahrhunderts als ebenbürtig anzureihen, in ihm den Born ergreifender Poesie zu schauen, seine Ausdruckskraft zu bewundern, ist gewissermaßen ein Glaubensartikel moderner ästhetischer Anschauung geworden. Kein Künstler der Vergangenheit wurde vielleicht von der Verehrung von Kunstdilettanten so arg mißhandelt, von der

unzeitigen Begeisterung unklar schwärmender Seelen so sehr heimgesucht, als Coreggio. Ihm alle Bedeutung und Anziehungskraft abzustreiten, kann nur einem Thoren einfallen, auf der anderen Seite beweist es aber auch eine krankhafte Anschauung und einen unreifen Geschmack, den Schöpfer der heiligen Nacht mit Raphael oder wohl gar mit Michelangelo auf eine Linie stellen zu wollen. Man hat Coreggio oft genug mit Jean Paul verglichen. Es waren dieß namentlich seine maßlosen Bewunderer, die diese Parallele zogen. Wir können sie immerhin annehmen, wenn man uns nur zugibt, daß sich auch bei diesem häufig bloßer Gedächtnißkram hinter den Schein tiefen Humores birgt, daß zahlreiche sogenannte gefühlvolle Stellen die Prüfung ihres Gedankengehaltes nicht dulden, daß dieser mit einem Worte auf Umwegen und gekünstelt erzielt, was Goethe, von einer großartigen, wahrhaft schöpferischen Natur getragen, einfach und weil es so sein muß und nicht anders sein kann, gibt. Aehnliches können wir auch bei Coreggio bemerken. Nicht, als ob seine Bilder eines mächtigen Reizes, einer im Augenblicke kaum widerstehlichen Anziehungskraft entbehrten. Welchen Eigenschaften haben sie aber dieselben zu verdanken? Correggio's Werke ertragen nur in seltenen Fällen die schärfere Prüfung ihrer Composition. Der Gedanke findet einen unklaren oder schiefen Ausdruck, die ideale Wahrheit wird der oberflächlichen Illusion geopfert, das Maß der Bewegung und Ruhe verletzt, der Forderung eines wohlgefügten Baues, einer rhythmischen Anordnung eine geringe Rücksicht verliehen. Betrachten wir z. B. die berühmten Kuppelfresken in Parma, sowohl im Dome wie in der Kirche S. Giovanni. Die nach dem Vorgange des Melozzo da Forli in Rom noch weiter ausgebildete, ja bis zum Extrem durchgeführte Untersicht der Darstellung, nach welcher die Gestalten nicht auf einer ausgespannten Fläche schweben, sondern in der Tiefe sich verkürzen, zerstört die architektonische Ruhe, welche in der Composition älterer Deckenbilder so wohlthuend wirkt, hemmt das übersichtliche Verständniß, ja hindert sogar die freie Entfaltung der Linienschönheit, ist aber ganz darnach angethan, den Grundton rauschender Bewegung in der Schilderung festzuhalten und die Bedingungen äußerer Wahrscheinlichkeit zu erfüllen. Der Effect, dieß läßt sich nicht läugnen, ist nach einer Seite ein überaus mächtiger, auch die Bildung einzelner Gestalten durchaus vollendet: aber auf der anderen Seite erscheint der Zusammenhang zwischen der Formengebung und dem Gedankengehalte gänzlich zerrissen, erstere ein äußerlicher Aufputz, der sich um die matt entwickelte Idee herumrankt, nicht mit Nothwendigkeit aus derselben hervorgeht und das Ganze nur wirkungsvoll durch das Uibermaß subjectiver Empfin-

dung, durch die Gewalt technischer Virtuosität. Deutet aber nicht die Herrschaft dieser Elemente den nahenden Verfall der Kunst an. Eine noch größere Bewunderung als Correggio's Fresken (welchen noch die mythologischen Bilder: Diana und reizende Amoretten im Nonnenkloster! S. Paolo zu Parma anzureihen sind) erregen seine Staffeleiwerke. Schwerlich läßt sich eine andere Kunstschöpfung anführen, welche eine so rückhaltslose enthusiastische Verehrung geweckt hat, wie Correggio's heilige Nacht in Dresden. Auch die reizende Büßerin im schattigen Walddunkel, die zahlreichen religiösen Situationsbilder, die uns die Madonna von Heiligengruppen umringt zeigen, aber allerdings mehr durch die Farbenpracht als durch die tiefe Charakteristik anziehen, die verschiedenen Madonnenbilder (Ruhe auf der Flucht, Mad. della Scodella, Mad. di S. Girolamo, di S. Giorgio, die Kreuzabnahme u. s. w.), die oft wiederholten Schilderungen aus der griechischen Mythenwelt (Danae, Jo, Leda u. s. w.) bilden in weiten Kreisen eine Quelle des reinsten Entzückens und des höchsten Preises. Wer möchte auch die Tiefe der Empfindung in der Kreuzabnahme, die zauberische Wirkung des vom traulichen Walddunkel eingeschlossenen Lichtes in der h. Magdalena oder in der Madonna della Scodella verkennen, wer fühlt sich nicht hingerissen von der Wahrheit, mit welcher in den Danaegestalten das sinnliche Sehnen und Schmachten, der Reiz des äußeren Wonnelebens geschildert wird. Vollends unbestreitbar bleibt Correggio's Meisterschaft in der Behandlung des Helldunkels. Es ist, als ob die Natur den Künstler mit einem feineren Empfindungsvermögen beschenkt hätte, das ihm gestattet, über das trübe Mittel, durch welches wir gewöhnlichen Menschenkinder das Licht schauen, hinaus in einen reineren Aether zu blicken, wo Licht und Schatten unmerklich sich verweben, und farbige Strahlen dem Einen und dem Anderen sich beigesellen. Das Helldunkel ist keineswegs ein bloßes technisches Kunststück, es ist ein geistiges Ausdrucksmittel, ausschließlich geeignet, das heimliche Dämmerungsleben der Seele, jene Situationen, in welchen das Uibermaß sinnlicher Empfindung süße Selbstvergessenheit weckt, und über das Bewußtsein hinaus in eine höhere Sphäre erhebt, rein zu verkörpern. Es bildet aber kein allgemein giltiges Kunstprincip, es konnte nur in einem Zeitalter zur Herrschaft gelangen, in welchem der Ideenkreis die Macht über das künstlerische Individuum schon verloren hatte und das letztere den Mangel an Vertiefung in den darzustellenden Gedankengehalt durch ein Uibermaß subjectiver Empfindung zu ersetzen suchte. Einer in das Einzelne eingehenden Kritik würde es nicht schwer fallen, an den Werken Correggio's häßliche Formbildungen, ein keineswegs hoch gegriffenes Frauenideal, eine zer-

rissene Composition, das Anführen von Gestalten, die in keiner inneren Beziehung zur Situation stehen, und nur aus dem Grunde auf den Bildern Platz finden, weil sie die technische Virtuosität des Meisters offenbaren, nachzuweisen, Mängel, welche seinen großen Vorzug, daß er in Farben denkt und das Colorit als geistiges Ausdrucksmittel benützt, wesentlich einschränken. Aber auch davon abgesehen, bedingt schon der Umstand, daß Correggio's Ruhm vorzugsweise an die Ausbildung einer bestimmten subjectiven Manier geknüpft ist, daß die vollendete Behandlung des Helldunkels den eigentlichen Styl vertritt, die Einordnung des Meisters in das Zeitalter des Kunstverfalles. Er ist ein großer Künstler, auch die Perioden der absterbenden Menschheit gebären ja noch Helden, er ist aber nicht groß, weil er die Entwicklung der Malerei um eine Stufe höher brachte, sondern weil er es verstand, Elemente des Verfalles zu einer bedeutsamen positiven Wirkung zusammenzufassen. Im Angesichte seiner Werke wird man unwillkürlich an einen schönen Sonnenuntergang erinnert. Niemand läugnet die Reize der landschaftlichen Natur in einem solchen Momente, Niemand kann aber im Ernste daran denken. diese Züge zu einer Schilderung der Mittagshöhe des Tages zu verwerthen. Man ahnt die kommende Nacht und wird namentlich von dem Kampfe der Dämmerung, von dem feinen Licht- und Schattenspiele ergriffen. Will man einen historischen Beweis dafür, daß Correggio's Kunstweise keine reichen Entwicklungskeime in sich birgt, so erwäge man man die Schicksale seiner Schule. Mit der italienischen Malerei war es in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts überhaupt nicht gut bestellt. Die florentinischen Akademiker, die Nachahmer Michelangelo's, die Schnellmaler, die Männer, die alle Erhabenheit und Idealität der Darstellung darein setzten, daß sie die von ihnen dargestellte Welt ohne Kenntniß des löblichen Schneiderhandwerkes sich dachten, von keiner Bekleidung wissen wollten, die römischen und neapolitanischen Manieristen, die Vasari, Bronzino und Salviati in Florenz, die Zuccari und d'Arpino in Rom, die Campi in Verona, die Procaccini u. s. w. leiden sämmtlich an dem Mangel, daß sie abstracte Allgemeinheiten an die Stelle lebendiger Individualitäten setzen und vor lauter Streben, die Malerei als stumme Poesie geistreich und gefühlvoll zu machen, in Plattheiten verfallen. Die ärgsten Manieristen, die größten Kunstlügner gingen aber unstreitig aus der Schule von Parma hervor; den ungünstigsten Einfluß auf die italienische Kunstbildung übte Correggio's Weise, der ohnehin durch die schrankenlose Herrschaft, die er der Kunst der Verkürzungen einräumte, als Schutzpatron des malerischen Zopfes gelten muß.

Welche mächtige Schranke eine lebendige Localbildung, der Einbau in eine feste Tradition, das Absehen von aller angeblich idealisirenden Allgemeinheit dem Kunstverfalle entgegenstellt, davon überzeugt das Schicksal der venetianischen Schule, die allerdings auf die Gesammtentwicklung der italienischen Kunst keinen wesentlichen Einfluß übt, aber ihre größten Triumphe in einer Zeit feiert, wo sonst überall der künstlerische Sinn schon darnieder liegt, und welche am längsten der Verwilderung der Phantasie, der Zuchtlosigkeit des Handwerkes widersteht.

Venedigs Geschichte nimmt bekanntlich seit dem tiefsten Mittelalter ihren selbständigen Weg und steht mit der allgemeinen Geschichte Italiens in ähnlich loser Verbindung, wie die Laguneninseln mit der Terra Firma. Ideen, welche das Schicksal der anderen italienischen Staaten bestimmen, finden hier keinen Anklang, dagegen üben Verhältnisse auf das venetianische Leben den mächtigsten Einfluß, von welchen das Festland kaum eine nähere Kunde besitzt. Diese Selbständigkeit, durch die isolirte Lage der Stadt, durch die engen und vielseitigen Beziehungen mit der Levante, und die Handelsthätigkeit der reichen Republik bedingt, findet ihren Widerschein auch in der venetianischen Kunstbildung. Man darf dabei nicht an eine vollständige Absperrung von den allgemeinen Culturmomenten, welche den Gang der italienischen Kunst regeln, denken. Die Reihenfolge der Architekturstyle ist in Venedig dieselbe wie im übrigen Italien, nur daß die Herrschaft der einzelnen Weisen hier länger dauert als anderwärts und dem Geiste der aristokratischen Repulik gemäß eine gewisse Zähigkeit, ein zurückhaltendes Zögern in der Aufnahme von Neuerungen sich kundgibt. Außerdem aber drücken die bleibenden Bodenverhältnisse, die schwer zu überwindenden Schwierigkeiten, räumlich ausgedehnte Anlagen in den Lagunen zu gründen, die Rücksicht endlich auf die städtischen Lebensadern — die Kanäle — und die Mischung des vornehmen Prunkes mit kaufmännischer Bedürftigkeit dem venetianischen Bauwesen ein so festes Localgepräge auf, daß ein venetianischer Palast romanischen Styles mit einem in Renaissanceformen ausgeführten inniger verwandt ist und in Grundzügen mehr übereinstimmt als mit gleichnamigen Bauwerken auf dem Festlande. In den andern Kunstgattungen läßt sich Giottos Einfluß, die Einwirkung der paduanischen Schule nicht abweisen; die Wirksamkeit florentinischer Bildner in Venedig läßt gleichfalls einzelne Spuren zurück. Aber gleichwie die venetianischen Bildhauer des XV. Jahrhundertes, unter dem Collectivnamen der Bregni und Lombardi bekannt, sich wesentlich von den gleichzeitigen Toskanern durch eine größere Weichheit und Gesichtswärme unter-

scheiden, so traten auch die venetianischen Maler von Alters her zu einer geschlossenen Gruppe zusammen.

Den reichen Farbensinn hat die eigenthümliche Lichtbeschaffenheit in den Lagunen angeregt, das venetianische Prachtleben gefördert und entwickelt. Das Wesentlichste zu seiner Ausbildung trug die durch Venedigs Weltstellung und locale Verhältnisse bedingte realistische Anschauung bei. Es ist die Sache der culturgeschichtlichen Betrachtung, die näheren Gründe anzugeben, welche den realistischen Zug im Leben des reichen Handelsstaates hervorriefen, den ästhetischen Lehrsystemen bleibt es anheimgestellt, die Behauptung, daß realistische Kunstanschauungen nothwendig zur Ausbildung des Colorites führen, zu erörtern. Jedenfalls darf das Eine wie das Andere hier als feste Thatsache hingestellt werden, ohne Furcht, es werde ein ernster Zweifel dagegen sich regen. Dadurch wird die frühe Aufnahme der Ölmalerei auf venetianischem Boden, die Vorliebe für die Schilderung von Heiligengruppen, die ruhig im Gefühle befriedigten Daseins neben einander beharren und den Geist bald anmuthiger, bald kräftiger Menschlichkeit athmen (sog. sacre conversazioni), das Einflechten genrehafter Züge, die Localisirung des äußeren Schauplatzes erklärt. Es gibt wenig venetianische Bilder des XV. Jahrhundertes, welche nicht diese Merkmale an sich trügen und den fröhlichen, glanzvollen, ganz und gar von heimischen Anschauungen erfüllten Lebenssinn der Venetianer bekundeten. Ihre eigentliche Blüthe erreicht die venetianische Malerei erst im sechszehnten Jahrhunderte, zu einer Zeit, welche die Machtstellung Venedigs bereits zerrüttet, die Wurzeln des Staates erschüttert zeigt, aber als Folge der seit Jahrhunderten angesammelten Macht das Genußleben in reichster Entfaltung offenbart. Die Verherrlichung des reinen Genußlebens aber, die Schilderung des vollkommen befriedigten Daseins ist die wichtigste Aufgabe der venetianischen Kunst. Sie strebt nicht nach einem tiefen Gedankengehalte, sie könnte, wenn nicht jede einzelne Darstellung den Stempel der Vollendung an sich trüge, leicht der Einförmigkeit geziehen werden, ihr Zie geht nicht auf die Schöpfung allgemein giltiger Typen, in welchen sich das menschliche Grundwesen zu idealer verklärter Reinheit zusammenfaßt, sie beharrt auf dem Boden der Wirklichkeit, aber sie weiß diese in so glänzende Farben zu kleiden, den Reiz des Genußlebens so anziehend und vergeistigt zu schildern, die Menschen, die sie darstellt, in der ganzen Fülle des Daseins zu zeichnen, daß die Bilder nahezu die Wirkung idealer Schilderungen machen und einen reinen, erhebenden und erfrischenden Eindruck zurücklassen. Dieser realistische Grundton der Darstellung, diese Verherrlichung des individuellen Lebens macht uns die

venetianische Kunst noch heutzutage unmittelbar verständlich und läßt sie als die nächste Vorstufe der modernen Kunst erscheinen, von welcher sie eigentlich nur durch das Festhalten am traditionellen Stoffkreise getrennt ist.

Die technische Eigenthümlichkeit der venetianischen Schule, der leuchtende Goldton offenbart sich schon bei dem alten Giovanni Bellini in der anziehendsten Weise; die Freude am wonnevollen Dasein, die Lust, Ideale des genußreichen Lebens zu schildern, durchzieht die Phantasie des gesammten jüngeren Geschlechtes, das sich an Bellini anschließt, und bildet namentlich den Hauptreiz der weiblichen Gestalten, welche der alte Palma unverdrossen malt. Aus dem reichen Kreise der venetianischen Maler, welche theils innerhalb der Schulrichtung beharren, wie Rocco Marconi, Bonifazio Veneziano, Gior. A. da Pordenone, theils einzelne Anregungen von außen holen, wie Lorenzo Lotto, Moretto, Torbido, Sebastiano del Piombo, Michelangelos berühmter Gehülfe u. A. treten uns als die hervorragendsten Meister der Schule der früh verstorbene Giorgione († 1511) und Tizian Vecellio (1477—1576) entgegen. Der auf die Verherrlichung des individuellen Lebens gelenkte Sinn, der realistische Grundzug der venetianischen Anschauung brachte es mit sich, daß die porträtartige Auffassung zu einer weiten Herrschaft gelangte, und an die Stelle breiter epischer Schilderung oder mächtiger dramatischer Entwicklung eine feinsinnige, behagliche Auseinandersetzung psychologischer Situationen tritt. Von einem Meister wie Giorgione würde man schlecht denken, wenn man glaubte, er lasse sich an der Zusammenstellung der einzelnen Lineamente, an der äußerlich richtigen Charakteristik genügen. Seine Porträte, leider nur in geringer Zahl vorhanden, athmen ein volles reiches Leben, sind geschlossene Existenzen, die gewissermaßen für eine ganze Gattung (Gelehrte, Adelige) mustergiltig sind. Es lag nahe, in ähnlicher Weise auch bei Porträtgruppen eine bestimmte, einheitliche Situation zu Grunde zu legen, bei historischen Szenen gleichfalls nur das reine und unbefangene Lebensgefühl zu betonen. So entstanden jene anziehenden Lebensbilder, zu welchen Giorgione der biblischen Geschichte das Motiv ablauscht (Findung Mosis, die Heiligen am See), so die Lautenschlägerin, der Astrolog, der Feldmesser und jene manigfachen geharnischten Männer, hinter welchen die Phantasie des Beschauers unwillkürlich nach einer bestimmten geschichtlichen Handlung späht, und für welche wir gern den Namen: Novellenbilder gelten lassen, wenn es auch unentschieden bleibt, ob Giorgione bei ihrer Schöpfung einen bestimmten historischen Vorwurf vor Augen hatte. Ein tiefer poetischer Reiz läßt sich diesen Werken nicht absprechen, als besonderer Vor-

zug muß aber hervorgehoben werden, daß das Poetische den Wirkungskreis des Malerischen niemals überschreitet, nicht etwa wie in unseren Tagen auf Kosten des letztern eine selbstständige Geltung beansprucht. Giorgione bleibt bei aller Sinnigkeit und novellistischer Begabung, bei allem Reichthum seines Geistes — auch das Gebiet des Phantastischen, das den Realisten häufig ideale Bildungen ersetzen muß, hat er in seinem berühmten Seesturm erfolgreich betreten — ausschließlich Maler und daß er nicht unbedingt an der Spitze der venetianischen Schule steht, daß Tizians Ruhm weiterschallt, und Tizian als der wahre und vollendete Repräsentant der venetianischen Schule gilt, hat dieser großentheils nur seiner längeren Wirksamkeit und der überaus günstigen äußeren Lebensstellung zu danken. Der Mann, der mit Kaiser und Königen auf beinahe befreundetem Fuße stand, dem äußere Glücksgüter reichlich flossen, und dem auch der Sinn, sie zu genießen, von der Natur verliehen war, der sich gewandt auf höfischem Boden bewegte, nicht kroch und nicht strauchelte, der das Leben nicht in engen und kleinlichen Schranken kennen lernte, dem es freundlich zuwinkte und einlud, Besitz davon zu nehmen, der Mann wohl befähigt, die eigenthümliche Genußpoesie, die aus der venetianischen Malerei spricht, am glänzendsten zu verkörpern. Man erinnere sich nur an die Schilderung, die ein Zeitgenosse von Tizians Leben in seinen Mußestunden entworfen hat, an die Gesellschaft feiner und witziger Männer und anmuthiger Frauen, die sich in Tizians Landhause versammelte, wie der süßer Wein und leichter Scherz die Geister belebte, Tanz und Gesang die Seelen heiter stimmte und wie dann wenn Ermüdung drohte, ein Blick auf das Meer, auf die flüchtigen Gondeln, die es durchschnitten, der Harfen und der Lieder Klang, der von diesen schallte, die fröhliche Empfindung wieder weckte und zum neuen Genuße aufforderte — und man wird sich über den rauschenden Jubel, über die vollendete Glückseligkeit, welche die Tizianschen Gestalten, wahre Prachtexemplare der Menschheit, athmen, nicht wundern. Wie bei allen großen Meistern, so ist auch bei Tizian die malerische Technik kein zufälliges, äußerliches Moment, das sich abgesondert von der eigenthümlichen Auffassung, vom Inhalte der Tizianischen Bilder denken läßt. Diese leuchtende Gluth, diese farbenglänzenden Schatten, dieser plastische Schein in der Darstellung nackter Körper gehört zu den wesentlichen Ausdrucksmitteln der Tizianischen Phantasie, in diesen malerischen Formen ist der ganze geistige Gehalt der Tizianischen Schöpfungen wiedergegeben. Es ist nicht nöthig, die nackten Gestalten, welche das Auge des Beschauers so unwiederstehlich fesseln, die berühmten Venusbilder in der florentinischen Tribuna oder die unter dem Namen der Bella, Flora bekannten

Schönheitstypen, die üppigen Bachanalien, ausschließlich zu betrachten, um die künstlerische Natur des großen Meisters kennen zu lernen. Auch die zahlreichen Porträtdarstellungen offenbaren Tizian als den vollendeten Lebensmaler, auch in den religiösen Werken schildert er vor Allem die ungetrübte reine Existenz, die absolute Harmonie der Empfindung, und ungebrochene Einheit des Geistes, die es, wie richtig bemerkt wurde, bewirkt, daß Tizianische Gestalten nicht selten einen der Antike verwandten Eindruck in uns hervorrufen und wir in denselben das Walten unnahbarer göttlicher Ruhe ahnen. Mit der größten Vollendung finden sich diese Züge in den Madonnenbildern (Madonna mit der Familie Pesaro in der Kirche ai Frari) verkörpert. Zuweilen, wie in der Darstellung der Magdalena, des Täufers leidet darunter die traditionelle Wahrheit; auch in der berühmten Grablegung wirkt nicht so sehr die religiöse Inspiration, als die pathetische Kraft des Ausdruckes und die unvergleichliche Harmonie der Färbung. Daß Tizians Phantasie aber auch an die religiöse Ideale hinanreicht, dafür spricht nicht allein der herrliche Christuskopf (in Dresden) dessen Wiederbelebung der modernen Kunst dringend zu empfehlen wäre, sondern auch die Himmelfahrt der Madonna (Venetianische Akademie), wo in dem Kopfe der Madonna und in den Gestalten der unten am Grabe versammelten Apostel ein Jubel und eine Begeisterung anklingt, die an die wunderbarsten Wirkungen der Musik erinnert. Die einzelnen Typen sind nicht so hoch gegriffen, als dieß bei manchen Idealisten der Fall ist, aber das Ganze durchzieht der Ausdruck rauschender Festfreude, die Sehnsucht mit emporzusteigen, ist in den Aposteln so deutlich wiedergegeben, die Verklärung in der Madonna so ergreifend geschildert, daß man nur wenige Bilder nennen kann, die einen ähnlich tiefen Eindruck im Beschauer zurücklassen. Schon in der Darstellung der Kreuztragung bemerkt man einzelne, dem Wesen der modernen Phantasie verwendete Züge, ein ähnliches Absehen von der Tradition, ein gleiches Anbahnen einer neuen Richtung ist in den beiden bekannten Bildern: die Marter des h. Petrus und Laurentius ersichtlich, nicht so sehr in der Stoffwahl, als in der Art der Behandlung, in der Auflösung der legendarischen Situation in einen momentan spannenden, dramatisch belebten Vorgang. Auch das Hervorziehen landschaftlicher Motive zur feineren Charakteristik der Szene, wie wir es bei Giorgione und Tizian beobachten, die Begründung der Landschaftsmalerei überhaupt durch die Venetianer deutet den Beginn einer neuen Culturperiode an, welche nach wenigen Jahrzehnten nach Tizians Tode ihre Herrschaft antritt. Bei den Venetianern findet sich durch die lokale Bildung vorbereitet, wozu bald die ganze moderne Welt durch allgemein giltige Anschauungen geführt wird, daher denn

auch die Werke keiner Schule noch in dem gegenwärtigen Augenblicke eine so unmittelbare Wirkung üben und uns so heimisch anwehen, wie jene der venetianischen. Und nicht blos Tizian's einen weiten Kreis umfassende Meisterschöpfungen, auch die Bilder seiner Schüler, auch Paris Bordones (1500—1570) Porträte, auch Paolo Veroneses (1528—1588) religiöse Ceremonienbilder, heilige Conversazionen und üppigen Gastmäler, zuweilen in der Carnation (im Verhältniß zu Tizian) etwas stumpf, aber vollendet in der Malerei der Prachtgewänder und in der Fähigkeit die einzelnen Farbenwirkungen zu einem mächtigen Totaleffekte zu vermälen und dem Colorit einen musikalischen Eindruck abzugewinnen, haben denselben Charakter. Sie verdanken dem Festhalten an den localen Schultraditionen, dem frischen Naturalismus überhaupt, daß der Verfall, der die italienische Malerei sonst überall berührt, hier am längsten fern gehalten wird. Der einzige Tintoretto fühlte sich nicht beruhigt bei dem Streben der Localschule, und suchte durch Gypsstudien und die Anknüpfung an Michelangelo den Wirkungskreis der venetianischen Malerei zu erweitern. Die Folge davon war das Versinken in eine leidige Manier und der Verlust der wesentlichsten in Venedig heimischen Vorzüge, ohne daß ein erheblicher Ersatz dafür wäre gewonnen gewesen. Mögen auch jene Werke Tintorettos, in welchen er sich von der Localrichtung entfernt, von gerechtem Tadel getroffen werden, als ein Zeugniß von dem inneren Drange der italienischen Kunst, neue Bahnen zu betreten, von der Unruhe, Unbefriedigtheit von dem bis dahin verfolgten Wege und von der innen weiter um sich greifenden Neuerungslust besitzen sie immerhin einen historischen Werth. Nach einem kurzen Zwischenreiche der Manier und des abstracten Scheinidealismus gelangt das Streben auch zum Durchbruch und wird eine Kunstweise geboren. Die Architectur zwar verliert nach dem Tode des letzten großen Renaissancekünstlers A. Palladio für Jahrhunderte das sichere Selbstbewußtsein, die Sculptur wird mit wenigen Ausnahmen eine inhaltsleere Decoration, aber in der Malerei bereitet sich seit dem Beginn des XVII. Jahrhundertes eine neue Blüthe vor. Sie wird nicht allein in Italien durch die Caraccis und ihre großen Schüler: Domenicchino, Guido Reni, Guercino, Albani neu belebt, und durch die Anstrengungen der Naturalisten neuen Anschauungen zugänglich gemacht, sie findet auch in den Niederlanden, in Frankreich und Spanien eine neue Heimat und fügt zu den früher üblichen noch die bedeutsamen Kunstzweige der Genre- und Landschaftsmalerei hinzu.

Die Kunst des siebzehnten Jahrhundertes ist nicht der letzte Schluß einer vergangenen Kunstperiode, sondern der wahre Anfang der noch

gegenwärtig giltigen Kunstweise. Die Kulturzustände, die religiösen Anschauungen, die auch heutzutage herrschen, haben damals zuerst Dasein genommen, die Forderungen an die Kunst, das Verhältniß des künstlerischen Individuums zu den allgemeinen Bedingungen des Schaffens wurden damals in der auch jetzt üblichen Weise festgestellt. Wenn auch die Kunst seitdem mannigfache Entwicklungsstufen durchgemacht, so verbindet doch ein gemeinsamer Grundzug die damaligen Eklektiker und Naturalisten mit den modernen Kunstbestrebungen. Aus diesen Gründen verlangt die Kunst des siebzehnten und des folgenden Jahrhundertes eine selbstständige, und weil sie uns unmittelbar berührt, unsere nächsten Interessen fesselt, eine ausgedehnte Schilderung: Aber noch mehr. Es handelt sich nicht so sehr um die Darlegung, welche Schicksale und Wandlungen die allgemeinen Anschauungen erlebt, diese müssen, da sie seitdem sich nicht wesentlich verändert haben, nicht so sehr historisch entwickelt, als systematisch dargestellt werden: sondern um die eingehende Schilderung, in welcher Weise die einzelnen Individuen sich der herrschenden Anschauung bemächtigt und diese künstlerisch verkörpert haben. Die Kunstgeschichte verwandelt sich nothwendig in eine Künstlergeschichte, welche denn auch im unmittelbaren Anschluße an diese Blätter, als Ergänzung der vorliegenden übersichtlichen Darstellung der Entwicklung der vergangenen Kunst nächstens geliefert werden soll.

Inhalts-Verzeichniß.

Druckfehler.

S. 253, Z. 1, v. u. lies die Stirnseiten der Seitenmauern vortraten.
S. 289, Z. 17, v. u. lies einherschreitende.
S. 297, Z. 13, v. o. lies nach links: entsprechend.
S. 298, Z. 1, v. o. lies Kitharödos.
S. 433, Z. 3, v. u. lies den Gebilden.
S. 441, Z. 14, v. o. lies VIII. Jahrhunderte.
S. 458, Z. 4, v. u. lies Tympanum.
S. 488, Z. 2, v. u. lies darstellt.

Druck der k. k. Hofbuchdruckerei von Gottlieb Haase Söhne in Prag.